Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας

Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής

Το σαντούρι και η μουσική ζωή της Σμύρνης από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και το 1922

Επιμέλεια: Ταππή Χριστίνα, Α.Μ. 719
Εποπτεία: Θεοδοσίου Σίσσυ

Άρτα
Οκτώβριος 2008

Το σαντούρι και η μουσική ζωή της Σμύρνης από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και το 1922

Άρτα
Οκτώβριος 2008

Στον Ανδρέα και στον Απόστολο

Περιεχόμενα

Πρόλογος 6
Εισαγωγή..... 7
Οργανολογική προσέγγιση του σαντουριού..... 10

1. Η Σμύρνη από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και το 1922
1.1 Ιστορική επισκόπηση 15
1.2 Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από κείμενα 17
1.2.1 Τα κέντρα διασκέδασης..... 17
1.2.2 Τα στέκια των μουσικών 21
1.2.3 Διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις 23
1.2.4 Ρεπερτόριο 25
1.2.5 Τύποι/ Μορφές Ορχήστρας..... 26
1.3 Ο ρόλος του σαντουριού 28
1.4 Σαντουριέρηδες..... 29

2. Η δισκογραφία στα τέλη του 19ου αιώνα - αρχές 20ου
2.1 Οι απαρχές της δισκογραφίας με έμφαση στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου.....31
2.2 Η δισκογραφία στη Σμύρνη 34
2.2.1 Το ρεπερτόριο 36
2.2.2 Τύποι/ Μορφές Ορχήστρας και Μουσικοί..... 38
2.2.3 Το σαντούρι στη δισκογραφία..... 40

3. Σύγκριση των δύο πλαισίων: δισκογραφία - χώροι κοινωνικής συνεύρεσης
3.1 Ρεπερτόριο 43
3.2 Ορχήστρες και μουσικοί 44
3.3 Ο ρόλος του σαντουριού 45

Συμπεράσματα – Αντί Επιλόγου..... 47

Παράρτημα
Εικόνες
α) Η πόλη της Σμύρνης 51
β) Τα κέντρα διασκέδασης.....55
γ) Διάφορες ορχήστρεςστιγμιότυπα 60
Κατάλογος τραγουδιών που περιλαμβάνει το cd..... 62

Βιβλιογραφία 63

Πρόλογος

Μέσα στα πλαίσια του τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής δόθηκε πολλές φορές η αφορμή για σκέψη πάνω σε διάφορα ζητήματα. Τα ζητήματα όμως, που αφορούν τον λαϊκό προφορικό πολιτισμό είναι αρκετά και δεν μπορούν να εξαντληθούν μέσα στα πλαίσια κάποιων εργασιών ή σεμιναρίων. Παρόλα αυτά, μια εργασία, όπως είναι η πτυχιακή, μπορεί να βοηθήσει στην ανάπτυξη της σκέψης και στη συγκέντρωση πληροφοριών για το λαϊκό προφορικό πολιτισμό. Υλικό για τη σύνταξη της παρούσας εργασίας, τόσο σε επίπεδο τεκμηρίωσης όσο και σε επίπεδο προβληματισμού και οπτικής, αντλήθηκε στα πλαίσια διαφόρων μαθημάτων, όπως τα Ζητήματα Λαϊκής Μουσικής, η Εθνομουσικολογία, η Ιστορία και Πολιτισμός, η Ανθρωπολογία, η Μεθοδολογία της Έρευνας κ.λ.π. Η μουσική δεξιότητα στο σαντούρι, που ακολούθησα στη σχολή, με οδήγησε αναπόφευκτα στην αναζήτηση περαιτέρω πληροφοριών για το συγκεκριμένο μουσικό όργανο. Αποφάσισα να επικεντρωθώ σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία και χρονική περίοδο, στη Σμύρνη των αρχών του 20ου αιώνα.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω τον επόπτη μου Παναγιώτη Πούλο, χωρίς τη βοήθεια του οποίου η εργασία αυτή δε θα ολοκληρωνόταν. Ευχαριστώ θερμά τη Σίσσυ Θεοδοσίου, το Γιώργο Κοκκώνη, την Ουρανία Λαμπροπούλου και τον Αντώνη Βερβέρη για τις διάφορες πληροφορίες που μου παρείχαν. Φτάνοντας στο τέλος των σπουδών μου, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του τμήματος αυτού και ιδιαίτερα αυτούς που με δίδαξαν. Ευχαριστώ επίσης τους υπαλλήλους της βιβλιοθήκης και του αρχείου, που βλέποντας την ιδιαίτερη μου θέση, προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να με βοηθήσουν. Ευχαριστώ και την οικογένεια μου και ιδιαιτέρως το σύζυγό μου, για την κάθε συμπαράσταση και βοήθεια.

Εισαγωγή

Η Σμύρνη κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, ήταν ένα από τα σημαντικότερα οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Μέσα από τη ζύμωση των διαφόρων πολιτισμικών εθνοτήτων που ζούσαν στη Σμύρνη, όπως ήταν οι Έλληνες, οι Τούρκοι, οι Αρμένιοι, οι Εβραίοι, οι Άραβες, οι Φράγκοι και οι Ιταλοί, διαμορφώθηκε ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα, το οποίο συνδύαζε στοιχεία από όλους αυτούς τους πολιτισμούς. Παράλληλα, από τις αρχές του 20ου αιώνα και μετά, αναπτύχθηκε μια πλούσια δισκογραφία με συμμετοχή διαφόρων κομπανιών και ειδών μουσικής. Μετά την μικρασιατική καταστροφή του 1922 οι πρόσφυγες της Σμύρνης μετέφεραν τη μουσική τους παράδοση στην Ελλάδα.

Η παρούσα εργασία σκοπό έχει να αναδείξει και να συγκρίνει τους χώρους και τα πλαίσια που έδρασε το σαντούρι τη συγκεκριμένη περίοδο (αρχές 20ου αι. - 1922), όπως επίσης και το ρόλο του σαντουριού μέσα στα πλαίσια αυτά. Γίνεται επίσης αναφορά στο μουσικό ρεπερτόριο της εποχής, τα κέντρα διασκέδασης, τις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις των Σμυρνιών, τις κομπανίες που υπήρχαν και σε γενικότερα στοιχεία, τα οποία αφορούν το μουσικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, με επίκεντρο το σαντούρι.

Μέσα από την έρευνα εντοπίσθηκαν δύο παράλληλα πλαίσια μουσικής επιτέλεσης. Το ένα είναι οι χώροι κοινωνικής συνεύρεσης. Με τον όρο αυτό εννοούνται τα κέντρα διασκέδασης, οι διάφοροι χώροι (σπίτια, υπαίθριοι χώροι κ.λ.π.) που πραγματοποιούνται εκδηλώσεις, όπως πανηγύρια, γάμοι και ιδιωτικές γιορτές. Το άλλο πλαίσιο είναι αυτό της δισκογραφίας. Η υπόθεση εργασίας είναι ότι τα δύο αυτά πλαίσια αλληλεπιδρούν και αλληλοεπηρεάζονται. Η δισκογραφία δεν ήρθε να αποτυπώσει τη μουσική πραγματικότητα της Σμύρνης των αρχών του 20ου αιώνα αλλά αποτέλεσε ένα νέο πλαίσιο μουσικής επιτέλεσης σε αλληλεπίδραση με το άλλο των κοινωνικών χώρων συνεύρεσης.

.

Ο λόγος που εστίασα στις αναφορές για το σαντούρι είναι ότι ο όρος «σαντούρι» ή «σαντούρια» εμφανίζεται πολλές φορές ως συλλογικός όρος, ο οποίος προσδιορίζει τις μουσικές κομπανίες ή αλλιώς τα «παιχνίδια».[1] Στη βιβλιογραφία γενικότερα για τα λαϊκά όργανα και για τις κομπανίες στην Ελλάδα, πολλές φορές οι ορχήστρες προσδιορίζονται με το όνομα ενός οργάνου, για παράδειγμα «τα μπουζούκια» ή «τα κλαρίνα». Με το χαρακτηρισμό αυτό προσδιορίζεται συνήθως το βασικό όργανο της ορχήστρας. Έτσι και στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο προσδιορισμός των κομπανιών της Σμύρνης με τον όρο «σαντούρια», δίνει την εντύπωση ότι το σαντούρι είχε δεσπόζοντα ρόλο στις σμυρναίικες ορχήστρες. Παρόλα αυτά, μέσα από την έρευνα φαίνεται ότι το σαντούρι είχε δευτερεύων ρόλο, ενώ την πρώτη θέση κατείχε το βιολί.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια ιστορική επισκόπηση στη Σμύρνη των αρχών του 20ου αιώνα και περιγράφεται η μουσική ζωή της μέσα από διάφορα κείμενα. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται α) συνοπτικά ιστορικά στοιχεία για τις απαρχές της δισκογραφίας, με έμφαση στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και β) η δισκογραφία στη Σμύρνη. Τέλος, στο τρίτο μέρος επιχειρείται μια σύγκριση ανάμεσα στο πλαίσιο επιτέλεσης της δισκογραφίας και στο πλαίσιο των κοινωνικών χώρων συνεύρεσης, με σκοπό να εντοπιστεί η σχέση των δύο, αλλά και πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο τα δύο αυτά πλαίσια αλληλεπιδρούν. Η εργασία ξεκινάει με μια οργανολογική προσέγγιση του σαντουριού και τελειώνει με ένα παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει διάφορες εικόνες από τη Σμύρνη και ένα cd με επιλεγμένα μουσικά παραδείγματα από ηχογραφήσεις σμυρναίικων τραγουδιών με σαντούρι. Τα μουσικά αυτά παραδείγματα αντικατοπτρίζουν εν μέρει τις δομές ορχήστρας και τα διάφορα ύφη που συναντάμε στις ηχογραφήσεις με σαντούρι.

Η έρευνα για τη μουσική ζωή στη Σμύρνη και ειδικότερα για το σαντούρι, στηρίχθηκε σε διάφορα κείμενα, τα οποία μπορούν να διαχωριστούν ως εξής: α) βιογραφίες για μουσικούς, β) λαογραφικές μελέτες για τη μουσική

[1] Παιχνίδια στη Σμύρνη λέγονταν οι μουσικές κομπανίες, βλ. Κατραμόπουλος 2002:55-56, 143.

και την πολιτιστική ζωή της Σμύρνης, γ) διηγήσεις Σμυρνιών προσφύγων, δ) διηγήσεις ξένων περιηγητών που είχαν ταξιδέψει στη Σμύρνη, ε) μουσικολογικές και στ) ιστορικοκοινωνικές μελέτες.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συγγραφείς των περισσότερων κειμένων είναι πρόσφυγες, οι οποίοι προέρχονται από διάφορες κοινωνικές τάξεις. Πολλοί είναι λόγιοι συγγραφείς, που ανήκαν στην αστική τάξη της Σμύρνης, ενώ άλλοι είναι μουσικοί, οι οποίοι πλαισίωναν τις σμυρναίικες ορχήστρες. Για παράδειγμα, το κείμενο του λόγιου Σωκράτη Προκοπίου, με τίτλο «Σεργιάνι στην Παλιά Σμύρνη» είναι διηγηματικό στιχούργημα, ενώ του Δημήτρη Αρχιγένη με τίτλο «Τα σινάφια της Σμύρνης», το οποίο περιγράφει τη μουσική στη Σμύρνη, είναι λαογραφικό διήγημα, όπως επίσης και τα κείμενα των λόγιων συγγραφέων Χρήστου Σολωμονίδη, Λαΐλου Καρακάση και Παναγιώτη Στρατηγού. Τα κείμενα της Αγγελικής Παπάζογλου και του Γιώργου Κατραμόπουλου είναι αναμνήσεις από τη ζωή τους στη Σμύρνη.[2] Τα συγγραφικά έργα του Αριστομένη Καλυβιώτη και του Παναγιώτη Κουνάδη αποτελούν μουσικολογικές μελέτες. Σημαντική επιστημονική έρευνα από την οποία άντλησα κυρίως ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία ήταν μια πρόσφατη έρευνα από τον Herve Georgelin με τίτλο «Σμύρνη: Από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς».

Τα κείμενα αυτά δεν δίνουν μια ολοκληρωμένη εικόνα για το μουσικό πλαίσιο της εποχής. Τα περισσότερα χαρακτηρίζονται από περιγραφικότητα και ρομαντισμό. Το ίδιο και οι μουσικολογικές μελέτες, οι οποίες θεωρούνται πιο επιστημονικές. Αυτό φαίνεται και από τον τίτλο του βιβλίου του Παναγιώτη Κουνάδη «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών». Παρόλα αυτά, δίνουν σημαντικές πληροφορίες και αποτελούν βασικές πηγές έρευνας για τον πολιτισμό της Σμύρνης.

Όσον αφορά τη δισκογραφία της εποχής, η έρευνα έγινε κυρίως μέσα από τους δίσκους που ηχογραφήθηκαν στη Σμύρνη αλλά και στην Κωνσταντινούπολη από Σμυρνιούς μουσικούς από το 1904 μέχρι περίπου το

[2] Τα περισσότερα από αυτά τα κείμενα παρατίθενται στα βιβλία του Αριστομένη Καλυβιώτη και Παναγιώτη Κουνάδη.

1912.[3] Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη έγιναν το 1900. Οι ηχογραφήσεις αυτές γίνονταν μέσα στα πλαίσια περιοδειών, που περιλάμβαναν την Κωνσταντινούπολη, το Κάιρο και άλλα αστικά κέντρα της ευρύτερης περιοχής. Οι πρώτοι δίσκοι όμως άρχισαν να βγαίνουν κυρίως μετά το 1903 (Ουνλού 1988:2, Racy 1976:23-24). Η έρευνα έγινε σε πρώτο στάδιο στις ηχογραφήσεις που έγιναν στη Σμύρνη. Δεν ήταν όμως δυνατόν να στηριχθώ μόνο στις ηχογραφήσεις που έγιναν στη Σμύρνη, γιατί τα στοιχεία που υπάρχουν για τις ηχογραφήσεις δεν επιβεβαιώνουν πάντα τους πραγματικούς τόπους ηχογράφησης. Στη διάρκεια της έρευνας και λόγω της εξοικείωσης με τη βιβλιογραφία, η έρευνα επεκτάθηκε σε ηχογραφήσεις γνωστών Σμυρνιών μουσικών που έγιναν είτε στη Σμύρνη είτε στην Κωνσταντινούπολη. Δεν εστίασα στους τόπους και στις ημερομηνίες, αλλά κυρίως στο περιεχόμενο των δίσκων: στο ρεπερτόριο που παιζόταν, στις ορχήστρες που έπαιζαν και στους μουσικούς που τις πλαισίωναν. Όσον αφορά τους μουσικούς, τα στοιχεία αντλούνται από τη σύγκριση της σχετικής βιβλιογραφίας. Σκοπός της έρευνας δεν ήταν να επεκταθώ στην ποσότητα των δίσκων, γι' αυτό δεν ασχολήθηκα με τις ηχογραφήσεις που έγιναν στη Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα και στην Αμερική.

Οργανολογική προσέγγιση του σαντουριού

Το σαντούρι είναι ένα όργανο, το οποίο συναντάται σε αρκετούς μουσικούς πολιτισμούς με διάφορες παραλλαγές. Όσον αφορά την προέλευσή του, έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρίες, οι οποίες όμως στηρίζονται σε διάφορες ενδείξεις, για τις οποίες δεν υπάρχει επιστημονική τεκμηρίωση. Στη συγκεκριμένη έρευνα, το ζήτημα της προέλευσης δεν μας απασχολεί. Η εθνομουσικολογική έρευνα δεν ασχολείται ιδιαίτερα με το ζήτημα, αφού τα όργανα μεταλλάσσονται και ενσωματώνονται στις ανάγκες της εκάστοτε μουσικής παράδοσης.[4] Έτσι το ίδιο όργανο μπορεί να έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα από ένα πολιτισμό σε έναν άλλο.

[3] Οι ημερομηνίες είναι σχετικές γιατί τα στοιχεία είναι ελλιπή.
[4] Περισσότερα για την ιδιοσυγκρασιακή και περιπτωσιακή φύση των μουσικών οργάνων βλ. Racy 1994:37-57.

Στο διεθνή χώρο οι ονομασίες για το σαντούρι διαφοροποιούνται. Για παράδειγμα στην Τουρκία και στην Αρμενία ονομάζεται santur, στην Αραβία, στο Ιράκ και στο Ιράν santour ή santir, στην Ινδία santur ή santoor, στη Γερμανία και στην Ελβετία hakcbrett, στην Ουγγαρία cimbalom ή zympal, στη Ρουμανία tampal, στη Ρωσία chang ή tschang, στη Γιουγκοσλαβία chenterija ή opreceli, στην Κίνα yang chin, στην Κορέα yang koum ή jangym, στη Μογγολία iostchin και στην Αγγλία dulcimer (Κοφτερός 1991:43). Οι διαφορετικές ονομασίες προσδίδουν το διαφορετικό χαρακτήρα που έχει το όργανο σε κάθε μουσικό πολιτισμό. Για παράδειγμα στην Αγγλία χρησιμοποιείται ο όρος dulcimer, ο οποίος είναι λατινικής προέλευσης και σημαίνει γλυκός ήχος (dulce melos). Στις ΗΠΑ χρησιμοποιείται ο όρος Hammered Dulcimer για να αποφευχθεί η σύγχυση με το Appalachian Dulcimer ή Mountain Dulcimer, το οποίο είναι όργανο της οικογένειας του zither και είναι διαδεδομένο στις περιοχές Kentucky Alabama (Baine 1983). Στη διεθνή βιβλιογραφία δεν υπάρχει μια κοινή ονομασία για την οικογένεια αυτού του οργάνου, που να περιλαμβάνει όλους τους τύπους που υπάρχουν ανά τον κόσμο. Ο κάθε συγγραφέας χρησιμοποιεί την ονομασία που υπάρχει στη γλώσσα του, προσθέτοντας κάποιο τοπικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα στην Αγγλική βιβλιογραφία το σαντούρι ονομάζεται Greek Dulcimer, το cimbalom Hungarian Dulcimer κ.λ.π. Για το λόγο αυτό, στη συγκεκριμένη εργασία, χρησιμοποιείται κατά αντίστοιχο τρόπο η ελληνική ονομασία του οργάνου, δηλαδή σαντούρι.

Το σαντούρι ανήκει στην κατηγορία των έγχορδων κρουστών οργάνων και έχει κυρίως τραπεζοειδές σχήμα. Ο ήχος παράγεται από την κρούση των χορδών με δύο ειδικά ραβδάκια, που ονομάζονται μπαγκέτες. Οι μπαγκέτες μπορεί να έχουν σκληρή ή μαλακή άκρη, να είναι ελαστικές ή σκληρές και να έχουν ειδική λαβή ή και να μην έχουν (Kattlewell 1985:678-690). Η κατασκευή του αποτελείται από ένα κουτί, πάνω στο οποίο βρίσκονται τεντωμένες χορδές σε οριζόντια διάταξη. Οι χορδές είναι προσαρμοσμένες σε ρυθμιζόμενα κλειδιά, που είναι τοποθετημένα στο δεξί μέρος του ηχείου, το οποίο ονομάζεται μπαλκόνι, και σε καρφιά που βρίσκονται στο αριστερό μέρος (Κοφτερός 1991:92). Δεν υπάρχουν τάστα, αλλά μερικές χορδές, της ψηλής περιοχής του

οργάνου, χωρίζονται σε δύο μέρη από γέφυρες, ενώ οι μπάσες χορδές συνήθως δεν χωρίζονται. Κατά βάση οι γέφυρες χωρίζουν τις χορδές με το λόγο 2/3 που δίνει το διάστημα της 5ης καθαρής, ενώ υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις 3/4, όπως στην Αμερική και 1/2, όπως στο Ιράν (ο.π.). Η συνηθισμένη μελωδική του έκταση είναι τρεις οκτάβες και λίγες ακόμη νότες. Συναντώνται όμως και μικρότερα ή και μεγαλύτερα σε έκταση σαντούρια. Πολλά σαντούρια είναι φορητά, ενώ άλλα διαθέτουν σουρντίνα για την οποία είναι απαραίτητη μια ειδική βάση με «πόδια», όπως το ουγγρικό concert cimbalon και το ουζμπέκικο chang. Σε περιοχές της Ανατολικής Ευρώπης, χρησιμοποιείται περιστασιακά ειδικό λουρί με το οποίο κρέμεται το όργανο από το λαιμό του μουσικού (ο.π.). Αυτό συνηθίζεται σε περιπτώσεις που οι μουσικοί πρέπει να είναι όρθιοι ή να περπατάνε και να παίζουν. Στην Ελλάδα αυτό συναντάται κατά κύριο λόγο στις πατινάδες (Ανωγειαννάκης 1976:295). Το σαντούρι, όπως παίζεται τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, έχει σχήμα ισοσκελούς τραπεζίου. Η έκτασή του είναι 3,5 οκτάβες (F-h2) και κουρδίζεται χρωματικά. Σε κάθε νότα αντιστοιχούν μια έως πέντε χορδές, οι οποίες κουρδίζονται σε ταυτοφωνία.

Ο ερευνητής David Kattlewed (1985:678-690) αναφέρει ότι το ελληνικό σαντούρι έχει μεγάλες ομοιότητες με το tambal mic ή το cimpalom. Έχοντας όμως ακούσει τον σαντουριέρη Ερμόλαο Κόνσολα,[5] παρατηρεί ότι το παίξιμο των Ελλήνων μουσικών έχει περισσότερο ασιατικό άκουσμα παρά ευρωπαϊκό. Προσθέτει όμως ότι, όταν το σαντούρι συνοδεύει μοιάζει, περισσότερο με το στυλ των Ουκρανών μουσικών.

Όσον αφορά το σαντούρι στον ελλαδικό χώρο, οι πρώτες γραπτές και εικονογραφικές μαρτυρίες ανάγονται στο 2ο μισό του 19ου αιώνα. Στο εξώφυλλο ενός βιβλίου βυζαντινής προέλευσης του 12ου αιώνα υπάρχει μια απεικόνιση τραπεζοειδούς οργάνου, στο οποίο οι χορδές κρούονται με μπαγκέτες (ο.π.). Η εικονογραφική αυτή μαρτυρία όμως είναι μοναδική, αδυνατώντας να αποδείξει την καταγωγή του σημερινού σαντουριού. Μια από τις σημαντικότερες μαρτυρίες για το σαντούρι στην Ελλάδα είναι του τούρκου θεωρητικού Rauf

[5] Ο Ερμόλαος Κόνσολας γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1903 και μαθήτευσε στο Βαγγέλη Σαλάβαρη, βλ Κοφτερός 1991:80.

Yekta Bey (1922:3021-3022). Αναφέρει ότι στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν δύο είδη σαντουριού, το «santour a la franque» και το «santour a la tourque». Μέσα από σχεδιαγράμματα που απεικονίζεται η κατασκευή και το κούρδισμα των οργάνων, φαίνεται ότι το «santour a la franque» μοιάζει ιδιαίτερα με το σημερινό ελληνικό σαντούρι, σε βαθμό που συμπεραίνουμε ότι αν δεν πρόκειται για το ίδιο όργανο, σίγουρα το δεύτερο αποτελεί εξέλιξη του πρώτου. Σύμφωνα με τον Yekta Bey, ένας μουσικός της αυλής του σουλτάνου Medjid (1839-1860), ο οποίος ονομαζόταν Hilmi Bey, δημιούργησε έναν νέο τύπο σαντουριού επηρεασμένος από τα αντίστοιχα όργανα των Ρουμάνων. Το «santour a la tourque», όπως αναφέρει, μπορούσε να το βρει κανείς μόνο μεταξύ των Εβραίων της Κωνσταντινούπολης. Ο Rauf Yekta Bey αναφέρει ότι το «santour a la franque» δεν απέκτησε ποτέ μια θέση μεταξύ των οργάνων της ορχήστρας της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, εξαιτίας της αδυναμίας του οργάνου να εκτελεί τα μικροδιαστήματα που χρησιμοποιεί η μουσική αυτή παράδοση, ενώ αντίθετα το όργανο αυτό έγινε πολύ αγαπητό από τους Έλληνες.

Αναφορές στο ελληνικό σαντούρι υπήρχαν και πριν την εποχή του Hilmi Bey, αλλά δεν είναι σαφείς περιγραφές. Η κυριότερη αναφορά είναι του Eduard Daniel Clarke το 1802 σε ένα ταξίδι του στην Αθήνα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«πολύ λίγοι Έλληνες ξέρουν κάπως να παίζουν σαντούρι»* (Ανωγειαννάκης 1976:295). Μια άλλη αναφορά στο σαντούρι υπάρχει στο «Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής» του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων:

> *Από τα μουσικά λοιπόν όργανα, άλλα μεν είναι έμπνευστα, άλλα δε εντατά, και άλλα κρουστά. Και μεν έμπνευστα είναι, Αυλός, Ύδραυλος. Πλαγίαυλος, Φώτιγξ, Σύριγξ, Κάιδα και τα λοιπά. Εντατά δε, Λύρα, Κιθάρα, Κιννύρα, Σπάδιξ, Πανδουρίς, Φόρμιξ, Πικτίς, Σαμβύκη, Λεκίς, Τρίγωνον, Κανόνιον, Σαντούρ, Κλαβεσέν, και τα λοιπά. Κρουστά δε είναι τα Τύμπανα, και όσα άλλα είναι όμοια, μη διακρίνοντα οξύτητα και βαρύτητα.*
>
> [Χρυσάνου του εκ Μαδύτων 1993 (1832): 192]

Το σαντούρι, πριν από το 1922 συναντάται κυρίως στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και στις γύρω περιοχές. Μια αναφορά που υπάρχει για το

σαντούρι στη Σμύρνη γίνεται κατά το 19ο αιώνα από τον Thomas Ogger, στο βιβλίο με τίτλο «Die persiche santur und ihre formen» (Το περσικό σαντούρι και οι φόρμες του):

> *Γύρω στο 1850 εμφανίζεται στη Μικρά Ασία ένας τύπος ψαλτηρίου που παιζόταν με «κοπανάκια» με τον χαρακτηρισμό «Φράγκικο σαντούρι» παράλληλα στο ήδη υπάρχον «Τούρκικο σαντούρι».*
>
> (Κοφτερός 1991:50)

Εκτός από τη Μικρά Ασία συναντάται και στην ηπειρωτική και νησιώτικη Ελλάδα. Η πλατιά διάδοση όμως του οργάνου στον ελλαδικό χώρο οφείλεται κατά κύριο λόγο στους πρόσφυγες της Σμύρνης, που ήρθαν στην Ελλάδα μετά από την καταστροφή του 1922 και την ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923 (ο.π. 295).

1. Η Σμύρνη από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και το 1922

1.1 Ιστορική επισκόπηση

Η περιοχή της Σμύρνης, το μαργαριτάρι του Αιγαίου όπως την ονομάζει ο Herve Georgelin (2007:17), βρίσκεται στα δυτικά παράλια της σημερινής Τουρκίας. Συγκεκριμένα, είναι τα παράλια του Αιγαίου, που εκτείνονται από το Αϊβαλί ως το Φεχτιγέ (ελλ. ον. Μάκρη) και αποτελούν την ακτή μιας ενδοχώρας, την οποία διασχίζουν κοιλάδες με ποτάμια. Πρόκειται για το βιλαέτι του Αϊδινίου, κατά την Οθωμανική περίοδο, του οποίου η πρωτεύουσα μεταφέρθηκε το 1833 από το Αϊδίνιο στη Σμύρνη (ο.π. 25). Στα τέλη του 19ου αιώνα, η Σμύρνη ήταν το σημείο άφιξης καραβανιών, που συνέδεαν το αιγαιακό λιμάνι με το εσωτερικό της Ανατολίας (ο.π. 193).

Η ιδιαίτερη γεωγραφική της θέση, η πλούσια ενδοχώρα και οι εύφορες κοιλάδες του Ερμού ποταμού δημιούργησαν τις κατάλληλες προϋποθέσεις συγκέντρωσης πληθυσμού και οικονομικής ανάπτυξης (Τζόκας 1998:54). Μεγάλα οικοδομικά έργα που ανάλαβαν ξένες εταιρείες στα μέσα της δεκαετίας του 1850 μέχρι το 1870, όπως ήταν οι δύο σιδηροδρομικές γραμμές που συνέδεαν την πόλη με το Αϊδίνιο και την Κασάμπα, η κατασκευή του λιμανιού και η κατασκευή της προκυμαίας συνετέλεσαν στη γρήγορη ανάπτυξη και ταυτόχρονη επέκταση της πόλης (Καραδήμου 1998:281-282). Γενικότερα από το 17ο αιώνα και μετά, η εισβολή της Δύσης, η οποία βρισκόταν αποφασιστικά στο δρόμο της επιστημονικής, τεχνικής και οικονομικής επανάστασης επιτάχυνε την ανάπτυξη της Σμύρνης και τη μετέτρεψε σε ένα κοσμοπολίτικο, πολυγλωσσικό, πολυεθνοτικό και πολυθρησκευτικό κέντρο (Georgelin 2007:38).

Οι διάφορες ιστορικές συγκυρίες καθώς και η σχετικά στεγανή κοινωνική οργάνωση της ύστερης οθωμανικής εποχής προσέδωσαν στην περιοχή μια πληθυσμιακή πολυχρωμία. Από τη βυζαντινή περίοδο κατοικούσαν

στην περιοχή Αρμένιοι, Σλάβοι (Σέρβοι, Βούλγαροι, Κουμάνοι), Άραβες, Τούρκοι και Λατίνοι (ο.π. 28). Ενώ από το 17ο αιώνα και μετά παρατηρείται εισροή Ευρωπαίων, Γάλλων, Άγγλων, Ολλανδών και δευτερευόντως Ιταλών, Δανών, Σουηδών κ.α., οι οποίοι δραστηριοποιούνταν στο εμπόριο (Καραδήμου 1998:278). Στη Σμύρνη επίσης από τη δεκαετία του 1620 βρίσκονταν τα περισσότερα προξενεία των δυτικών χωρών (ο.π. 25). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα πληθυσμιακά στοιχεία υποδεικνύουν, κυρίως λίγο πριν από την Καταστροφή του 1922, μια κυρίαρχη παρουσία Χριστιανών Ελλήνων στο χώρο (Καραδήμου 1998:270). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι μετά τον Ιούνιο του 1867 η Οθωμανική Αυτοκρατορία αναγνώρισε την ιδιωτική ιδιοκτησία τόσο των υπηκόων της Αυτοκρατορίας όσο και των ξένων. Η τροποποίηση αυτή του ιδιοκτησιακού καθεστώτος της γης, κάτω από την πίεση των Ευρωπαϊκών Δυνάμεων επέτρεψε την αγορά αγροτεμαχίων από τον ελληνορθόδοξο πληθυσμό. Προοδευτικά λοιπόν, και μέχρι τους Βαλκανικούς πολέμους, οι εύφορες εκτάσεις γης πέρασαν σε ελληνικά χέρια (Georgelin 2007:26).

Η εξάπλωση του αστικού χώρου και η κυριαρχία των μη μουσουλμάνων, κυρίως δε του ελληνικού στοιχείου ήταν το κύριο χαρακτηριστικό της Σμύρνης κατά τα τέλη του 19ου αιώνα. Η πόλη υφίστατο εκτεταμένες ποιοτικές και ποσοτικές μεταβολές: θεαματική αύξηση του πληθυσμού, ο οποίος ανερχόταν στους 300.000 περίπου κατοίκους, ενδυνάμωση της βιομηχανικής δραστηριότητας (νηματουργία, υφαντουργία, επεξεργασία καπνού, τρόφιμα), ταυτόχρονη παρακμή της παραδοσιακής βιοτεχνίας, αύξηση των απασχολουμένων σε γραφεία του δημοσίου και του ιδιωτικού τομέα και συνακόλουθη ανάδυση υψηλών και μεσαίων αστικών εισοδημάτων κυρίως μεταξύ των μη μουσουλμάνων. Κατά συνέπεια, συντελέσθηκαν διάφορες μεταβολές στο αστικό τοπίο. Οι χωρικοί και λειτουργικοί διαχωρισμοί που υπήρχαν παλαιότερα, οι συνοικίες για παράδειγμα κατά εθνοθρησκευτική προέλευση, άρχισαν να ατονούν και αναδύθηκαν νέοι χώροι, όπως κέντρα αναψυχής, κατοικίες υψηλών

εισοδημάτων, εργατικές συνοικίες, κομψά προάστια και υποβαθμισμένες γειτονιές (Καραδήμου 1998:279-281).

Η ανάπτυξη που πραγματοποιήθηκε στη Σμύρνη από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20ου, συνετέλεσε εκτός των άλλων στη δημιουργία μιας πλούσιας μουσικής παράδοσης, η οποία αντικατόπτριζε το πολυπολιτισμικό πλαίσιο της περιοχής.

1.2 Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από κείμενα

Η αποδελτίωση των στοιχείων από τα σχετικά κείμενα είχε ως κεντρικό άξονα τον εντοπισμό αναφορών στο «σαντούρι». Πιο συγκεκριμένα, οι πληροφορίες αυτές ταξινομήθηκαν σε: 1) κέντρα διασκέδασης, 2) στέκια των μουσικών, 3) διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις, 4) ρεπερτόριο και 5) τύποι/ μορφές ορχήστρας.

1.2.1 Τα κέντρα διασκέδασης

Στις αρχές του 20ου αιώνα στη Σμύρνη υπήρχαν πολλά και διάφορα κέντρα διασκέδασης, στα οποία παιζόταν περιστασιακά μουσική. Τέτοια κέντρα ήταν οι ταβέρνες, τα καφενεία και οι μπυραρίες. Ο Παναγιώτης Κουνάδης (2003α:44-45) αναφέρει ότι το 1910 στη Σμύρνη υπήρχαν περισσότερα από 15 μαγαζιά, στα οποία παιζόταν μουσική. Μουσική παιζόταν και σε διάφορους άλλους χώρους, όπως τα σοκάκια των μαχαλάδων, τα χάνια, τα σπίτια κ.λ.π.

Το καφενείο[6] στη Σμύρνη ήταν ένας σημαντικός χώρος κοινωνικής συνεύρεσης, η σημασία του οποίου έχει διαπιστωθεί στην κοινωνική οθωμανική ιστορία, τόσο στις μεγάλες πόλεις όσο και στα χωριά. Αυτό φαίνεται και από τον αριθμό των καφενείων που ανερχόταν στα 495 (Georgelin 2007:152). Πολλές ήταν και οι ταβέρνες στο εσωτερικό της πόλης, έτσι ώστε να ονομαστεί

[6] Περισσότερα για το καφενείο βλ. Georgelin 2007:152-156.

μια συνοικία, συνοικία των «Μεγάλων Ταβερνών» (ο.π. 154). Ο Δημήτρης Αρχιγένης παρουσιάζει τη διασκέδαση μέσα στα καφενεία ως εξής:

> *Στσοι καφενέδες ηπαίζανε τα παιχνίδια στσι σκόλες. Ο καφενές, που ήτανε κον'τά στην εκκλησιά, παραμονή κι ανήμερα τα βράδια στο πανεϊρι τση, είχε παιχνίδια. Και του μαχαλά τα παληκάρια, του μπάσσο-ράγκου (ιταλ.= κάτω τάξης), ηπααίνανε να χορέψουνε. […] Τα Κέντρα, που 'χανε παιχνίδια, ήτανε μπιραρίες, καφενέδες, ταβέρνες και μπακαλοταβέρνες. Τα παιχνίδια ήτανε, προπάντως, σαν'τούρι, βιολί, κόν'τρα-μπάσσο, με τραγούδι είτες και με δίχως τραγούδι.*
>
> *Ο Σμυρνιός γλεντζές του μπάσσο-ράγκου και σπάνια του μέτζο-ράγκου (μεσαίας τάξης), άμαν ηβράδιαζε, ύστερις απτή βαριά δουγιά, του άρεσε να παάίνει στα Κέντρα, που είχανε παιχνίδια, με τραγούδι, για να κάτσει να πιει, όχι, όμως, και να μεθύσει, παρά να'ρχει στο τσακήρ-κέφι (τουρκ.= ιλαρή διάθεση). Να ακούσει τα μερακλήδικα Σμυρνέικα τραγούδια και τσοι αμανέδες. […]*
>
> *Κι αν ο γλεντζές ηγούσταιρνε να του παίξουνε τα παιχνίδια κανένα ιδιαίτερο χορό να χορέψει, τότες, ήπρεπε να σηκωθεί απτό τραπεζάκι του και να πάει κοντά στα παιχνίδια. Να τως ρίξει, πρώτα, ασημένιοι παράδες απάνω στσι κόρδες του σαντου'ριού για να βροντήξουνε και ν' ακουστούνε. Κι ακόμας, να πα' να κολλήσει γερά στο κούτελο του τραγουδιστή κανένανε μεγάλο ασημένιο παρά, αφού, πιο πριν, τονέ σαγιώσει. Και, τότες πια, να παραγγείλει στα παιχνίδια εκείνο που ήθελε και να κάνει έτσι το κέφι του…*
>
> (Καλυβιώτης 2002:27-29)

Αξίζει προσοχής, το περιστατικό που περιγράφει ο Δημήτρης Αρχιγένης, ότι για να χορέψει κανείς αυτό που ήθελε, έπρεπε να ρίξει χρήματα πάνω στις χορδές του σαντουριού και να ακουστούνε. Ο τρόπος που το περιγράφει είναι παραστατικός και θεατρικός και προσδίδει στο σαντούρι μια επιβλητική θέση.

Εκτός από τα καφενεία και τις ταβέρνες, στα οποία πήγαιναν συνήθως μόνο άντρες και κυρίως της χαμηλής και μεσαίας τάξης, υπήρχαν και τα καφενεία της προκυμαίας, που πήγαιναν οικογένειες. Τα καφενεία αυτά ήταν διαμορφωμένα με βάση τα δυτικά πρότυπα και τους κανόνες της ευρωπαϊκής μόδας. Αυτό φαίνεται και από τα ονόματά τους, τα οποία ήταν παρμένα από καφετέριες των μεγάλων πόλεων της Ευρώπης ή από ονόματα των ίδιων των πόλεων. Τέτοια καφενεία, ήταν το «Καφέ ντε Παρί», το «Καφέ ντε Μποστόν»,

το «Καφέ Τζον Μπουλ» κ.α. (Georgelin 2007:153-154). Οι μπυραρίες[7] ή αλλιώς ζυθοπωλεία, ήταν ένα άλλο είδος καφετέριας, οι οποίες σέρβιραν κυρίως μπύρα.

Ένας άλλος χώρος κοινωνικής συνεύρεσης, διαμορφωμένος με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, ήταν οι λέσχες.[8] Στις λέσχες γίνονταν καλλιτεχνικές γιορτές και χοροί. Ο χώρος τους διέθετε αίθουσες αναγνωστηρίου, σφαιριστηρίου, χαρτοπαιγνίου και αθλητικό στάδιο. Οι λέσχες επίσης είχαν ποδοσφαιρική ομάδα, αθλητικό όμιλο και ομάδα προσκοπική (Καλυβιώτης 2002:26). Στο χώρο αυτό σύχναζαν κυρίως άτομα από τη λεβαντίνικη[9] κοινωνία.

Ξακουστά κέντρα διασκέδασης ήταν το «Κόρσο» και το «Λούνα Παρκ», που βρίσκονταν στη συνοικία Πούντα της Σμύρνης και για τα οποία γράφτηκε ένα τραγούδι από το Λαΐλο Καρακάση και τον Ανδρέα Παπαδόπουλο ή Σύλβιο,[10] με τίτλο «Το Κόρσο και το Λούνα Παρκ»:

Το Κόρσο είμ' εγώ, όπου σας οδηγώ
Σε ρεμβασμούς κάθε καλοκαιριού βραδιά, […]
Κόρσο με τραγουδάκι,
Λούνα με φεγγαράκι
Με τσιπουράκι και σαντουράκι,

---

[7] Ο όρος αυτός στα γαλλικά (brasseries), οδηγεί σε κάποια σύγχυση ενώ στην ελληνική γλώσσα υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στην παροχή μπύρας, ζυθοπωλείο, και την παρασκευή αυτού του οινοπνευματώδους, ζυθοποιείο (Georgelin 2007:153).

[8] «Οι λέσχες ονομάζονται *cazins* ή *Kazino* μέχρι τη δεκαετία του 1880, αλλά φαίνεται […] ότι ο όρος πέφτει στη συνέχεια σε αχρηστία και στην Εγγύς Ανατολή για να υποδηλώνει την κλειστή λέσχη. Οι χρησιμοποιούμενοι όροι είναι στο εξής "κύκλος" ή "club'' ή στα ελληνικά *λέσχη*. Το τουρκικό *Kazino* διατηρείται για να υποδηλώσει ένα εστιατόριο που είναι και τόπος ψυχαγωγίας με μουσικά θεάματα και που, αν και δεν προδιορίζεται αποκλειστικά για κάποια μέλη, δεν έχει καμιά σχέση με αυτό που στη Δύση ονομάζουμε "casino"» (Georgelin 2007:159).

[9] Λεβαντίνοι ονομάζονται αυτοί που κατάγονται από την Ευρώπη, αλλά γεννήθηκαν και ανατράφηκαν στην Ανατολή, αλλιώς φραγκολεβαντίνοι. Οι Λεβαντίνοι άρχισαν να εμφανίζονται από το 12^{ο} αιώνα, οπότε οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες άρχισαν να παραχωρούν στους Φράγκους εμπορικά και άλλα προνόμια στην Κωνσταντινούπολη και σε άλλα σημεία του Βυζαντινού κράτους, όπου ιδρύθηκαν παροικίες. Από τις πολυπληθέστερες παροικίες των Λεβαντίνων κατά το 18^{ο} αιώνα ήταν αυτή που βρισκόταν στην Σμύρνη, ολλανδικής καταγωγής. Πολλοί Λεβαντίνοι διακρίθηκαν ως συγγραφείς ενώ ως έμποροι είχαν κακή φήμη,
βλ. http://www.livepedia.gr/index.php?title=Λεβαντίνοι, 22/9/2008.

[10] Ο Ανδρέας Παπαδόπουλος ή Σύλβιος γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1887. Έκδωσε συλλογή διηγημάτων και συνεργάστηκε με πολλά σμυρναίικα και αθηναϊκά περιοδικά με ποιήματα λυρικά και σατυρικά, διηγήματα και χρονογραφήματα. Είχε συνεργασθεί επίσης με τον Λαΐλο Καρακάση για την ανακαίνιση του σμυρναίικου θεάτρου, όπου είχαν παιχθεί δύο δράματά του,
βλ.http://www.greek_language.gr/greeklandAiterat/anthologies/scanned/agras/index.html?Ig=171, 22/9/2008.

Αχ Λούνα μου και με το "Μπαρμπα – Γιαννακάκη".
Έχω χαβάδες, για κουβαρντάδες,
Πούναι γεμάτοι όλο γλέντι και σεβντάδες,
Κόρσο με παιχνιδάκια,
Λούνα με τραγουδάκια,
Μανές και γλέντι, περνά το ντέρτι …

(Κουνάδης 2003α:303)

Στο συγκεκριμένο τραγούδι, το σαντούρι προσδιορίζει την ορχήστρα, ενώ δεν γίνεται κάποια αναφορά για κάποιο άλλο όργανο. Η αναφορά αυτή επιβεβαιώνει επίσης την κεντρική θέση του οργάνου. Ο Σωκράτης Προκοπίου δίνει έμμετρα τη διάσταση του ψυχαγωγικού φαινομένου, το οποίο κατά την πρώτη εικοσαετία του 20ου αιώνα είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις:

Στου Μίλτη εκεί τον καφενέ, πάνε παιγνιδιατόροι,
και μουστερήδες[11] καρτερούν, λαγούς οι κατσαδόροι…
Κι όμως δουλεύουν ούλοι τους, αν και μισοί τρακόσιοι,
Γιατ' έχει κόσμο που γλεντά κι όταν δεν έχει γρόσι…

Στ' Αυτάρα εκεί τον καφενέ, παρέα κουτσοπίνει,
κι ο κοψατζής[12] τως γελαστός, κουρντίζει το καντίνι.[13] […]
Το βράδυ που στο Τζαϊρλή, τραγούδαε η Αγγελάρα,
Τσαούσης[14] με ζαπτιέδες δυο κάνει την κουταμάρα…

Στου Κουτρουμπή τον καφενέ, δεν λείπουν οι παρέες
και πάνε κι έρχονται πολλές τση γειτονιάς ωραίες…
Ο καφενές ο ξακουστός κι ο Τζίμπας είν' εκεί,
γλεντζέδες δεν του λείπουνε ποτές την Κυριακή.

[11] Προέρχεται από τον τουρκικό όρο *müşteri*, που σημαίνει πελάτης (Φούρτης χ.χ.:344).
[12] Αναφέρεται στον οργανοπαίχτη της κόψας (ρουμάνικο λαούτο).
[13] Καντίνι εννοεί την χορδή.
[14] Προέρχεται από τον τουρκικό όρο *çavuş*, που σημαίνει υπαξιωματικός (Φούρτης χ.χ.:78).

Και τσι Κυριακές και σχόλες, κίνηση και φασαρίες!
Όργανα, τραγουδιστάδες κάτω εκεί στσι Μπυραρίες,
στου Γριζιώτη, στου Ραπτάκη, στο Σταθμό – το καλοκαίρι –
δίνουν τη χαρά στα νιάτα, μα ξεσκάζουνε και οι γέροι.
Και στον Καφενέ του Μπίμπα, στην ταβέρνα του Πηγίδη,
της "Απάνω Συνοικίας", που 'ναι σαν διπλό στολίδι,
τα βιολιά και τα σαντούρια, τα σαρκιά[15] *και τα… μεντέτια*[16]
κάνουν στο κρασί να σβήνουν, τα μεράκια και τα ντέρτια.

(Κουνάδης 2003β:278-279)

Πολλά ήταν τα κέντρα διασκέδασης που αναφέρονται στη βιβλιογραφία, όπως το Καφενείο του Μιμήκου στην περιοχή της Πούντας, η Αλάμπρα, το Σπόρτιγκ κλαμπ, το Άστυ, το Καφενείο του Μιλάνου, και οι λέσχες των κυνηγών κοντά στο Φασουλά, η μπυραρία του Φώτη, το Κράιμερ, το Καφενείον Βούδα-πέστη, το Καφενείο του Καλλέργη, το Καφενείο Γκρατς, ο Ποσειδών και ο Ερμής στο Κουμερκάκι, προς το τελωνείο, το Χρυσούν Απίδιον, το Καφενείο Σάμος, το Καφενείο Ρόδος, το Τουρκοκρητικό καφενείο Το Λούβρον και το Καφενείο του Κωσταντάκια στην αποβάθρα, όπως επίσης το Μασκώτ και το Καφέ-Κωστή (Κουνάδης 2003β:278-279). Υπάρχουν πάρα πολλές καταγραφές για τους ψυχαγωγικούς χώρους στη Σμύρνη και στα προάστιά της, το Μπουρνόβα, το Μπουρτζά, το Κουκλουτζά, το Σεβντίκιοϊ, το Νυμφαίο, τα παραλιακά Κορδελιό και Καραντίνα, το Καρατάσι, το Γκιοζτεπέ και το Κοκάργιαλι.

1.2.2 Τα στέκια των μουσικών

Οι λαϊκοί μουσικοί της Σμύρνης σύχναζαν συνήθως σε συγκεκριμένα κέντρα, τα γνωστά ως «στέκια των παιγνιδιατόρων». Ένα από τα βασικότερα στέκια ήταν το καφενείο του «Τσαλκιτζήμπαση» ή «Τσαλκιτσήμπαση» (τουρκ.

[15] Φόρμα τραγουδιού *şarki*. Αποτελείται από τέσσερις οίκους (στροφές). Κανονικά κάθε στροφή έχει τη δική της μελωδία, συχνά όμως η δεύτερη και η τρίτη έχουν την ίδια. Εκτελείται επίσης με μικρούς ρυθμούς, βλ. Τσιαμούλης 1998:294.
[16] Αναφέρεται στα αυτοσχεδιαστικά *gazel*(αμανέδες), στα οποία υπάρχει το επιφώνημα *meden*.

«μουσικός αρχηγός» ή Μουσηγέτης). Στο καφενείο αυτό μαζεύονταν οι μουσικοί και περίμεναν τους πελάτες, ιδιώτες ή μαγαζάτορες, για να κλείσουν κάποια δουλειά (Κουνάδης 2003β:277). Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Σωκράτη Προκοπίου:

Να και του Τσαλκιτσήμπαση, που μοιάζει σα ρεμπέτης,
αλλ' όμως ονομάζεται "Απόλλων Μουσηγέτης" […]
Γνώρισε αυτός ο καφενές γενιές παιχνιδιατόροι,
τραγουδιστάδες άφταστοι, μεγάλοι κανταδόροι.[…]

Είναι πολλοί και σήμερα, που μόνο εδώ συχνάζουν
και τα σαντούρια και βιολιά κουρντίζουν, δοκιμάζουν,
όπως ο Βλάχος, ο Τσορβάς και ο Λούπος – βιολιτζήδες.
Το Μποντοζάκι, το Γιαγκί σπουδαίου σαντουρτζήδες
και τ' Αλεκάκι, που είπαμε – μα και τραγουδιστάδες,
που τραγουδούνε Τούρκικα κι ελληνικές καντάδες,
Βελέντζας, Μπόγιας, Πουλουδιάς, Τσανάκας, Κοκκινάκι,
Κουλούκι και το λατρευτό στη Σμύρνη Θοδωράκι.
Τραγουδιστάδες κι όργανα του τόπου κι οργανάκια
Κλαίνε τα ντέρτια του σεβντά, τση Μοίρας τα φαρμάκια. […]

Σε λίγο να κι ο Πουλουδιάς. Κάνει της ώρας στίχοι
κι όταν θα πει τον αμανέ, ραγίζουνε κι οι τοίχοι.[17]
Τη νύχτα ξεκινήσανε – καιρός για πατινάδα –
στου μαχαλά του καθενού γυρίσαν καρροτσάδα…
Ο Πουλουδιάς τραγούδησε σε μερικά σοκάκια,
και ξύπνησαν κι ανοίξανε παντού γλυκά ματάκια …

(Κουνάδης 2003α:300-301)

Ένα άλλο βασικό στέκι ήταν το κέντρο «οι Μελισσουργοί» στην προκυμαία, στο οποίο σύχναζαν τα μέλη της Εστουδιαντίνας, τα «Πολιτάκια». Η Αγγελική Παπάζογλου (2003:97) αναφέρει ότι στο στέκι αυτό παίζανε μαζί δύο ορχήστρες, μια από τη μια πλευρά του κέντρου και μια από την άλλη. Η μια

[17] Ο αμανές και ο αυτοσχεδιασμός γενικότερα ήταν μια βασική μουσική φόρμα της σμυρναίικης μουσικής παράδοσης.

έπαιζε δημοτικά και σμυρναίικα[18] και η άλλη έπαιζε ευρωπαϊκά. Μικρότερης σημασίας μουσικό στέκι ήταν το καφενείο του Τεπέτση στα Ταμπάχανα (βυρσοδεψία), για τους λιγότερο γνωστούς «παιγνιδιάτορες», τους «παρακατιανούς» όπως τους λέγανε. Ο Δημήτρης Αρχιγένης (Κουνάδης 2003α:302) αναφέρει ακόμη το κοσμικό καφενείο «Ποσειδών» στην προκυμαία της Σμύρνης και τον καφενέ του «Γιάννη του Καραβά».

1.2.3 Διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις

Πολλές είναι οι αναφορές για τις εκδηλώσεις που λάμβαναν χώρα στη Σμύρνη, όπως ήταν τα πανηγύρια, οι γάμοι, τα βαφτίσια, εκδηλώσεις που σχετίζονταν με θρησκευτικές, εθνικές ή οικογενειακές εορτές και οι οποίες πραγματοποιούνταν σε δημόσιους ή και ιδιωτικούς χώρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναφορά του πρόσφυγα Παναγιώτη Στρατηγού, που παρατίθεται στο βιβλίο του Αριστομένη Καλυβιώτη (2002:22-26) και αναφέρεται σε μια χοροεσπερίδα που γινόταν για το πανηγύρι της Παναγίας στο Μπουρνόβα της Σμύρνης:

> *Τα μπαλάκια[19] άρχιζαν, κατά παράδοση, ευθύς μετά τον εσπερινό. […] Τα όργανα αρχίζουν το σκοπό. Ο ένας παιχνιδιάτορας χτυπά τις κόρδες του σαντουριού, ο άλλος κρατά το βιολί και με γοργές δοξαριές αναδίνει περιπαθείς ανατολίτικους τόνους. Το παλληκάρι πλησιάζει την κοπέλλα ρίχνοντάς της κόκκινο μαντήλι. Αυτό σημαίνει πως έπρεπε να χορέψει μαζί του. […] Οι θεατές ανοίγουν τον κύκλο και τα όργανα ζωηρεύουν το παίξιμο. Αρχίζει ο συρτός. […] Ο χορός τώρα φουντώνει. Χορευτές και φίλοι κολλάνε οχταράκια και μετζίτια, στα όργανα. Κι ο τραγουδιστής γίνεται εκδηλωτικότερος. […] Κι ο χορός συνεχίζονταν μέχρι το πρωί.*

Μια άλλη αναφορά είναι του Γιώργου Κατραμόπουλου (2002:85-86), η οποία περιγράφει τις πατινάδες που έκαναν κατά τις μεσονύχτιες ώρες οι ερωτευμένοι κάτω από τα παραθύρια των αγαπημένων τους. Τα όργανα που

[18] Σμυρναίικα εννοούνται τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Σμύρνης, βλ. παρακάτω σελ. 25.
[19] Τα μπαλάκια ήταν οι χοροεσπερίδες του Μπουρνόβα, βλ. Καλυβιώτης 2000:22.

συνόδευαν ήταν κυρίως βιολί και σαντούρι και σε κάποιες περιπτώσεις κιθάρα ή ούτι. Ο Γιώργος Κατραμόπουλος (2002:55-56) αναφέρει επίσης ότι, στις ιδιωτικές γιορτές που πραγματοποιούνταν στα σπίτια των ευπόρων, καλούσαν κομπανίες αποτελούμενες από βιολί, σαντούρι, κιθάρα ή και καμιά φορά ούτι και κανονάκι. Τονίζει ότι τέτοιου είδους συγκεντρώσεις ήταν συνηθισμένες στη Σμύρνη και ότι πολλές διασκεδάσεις γίνονταν μέσα στα σπίτια γιατί στις ταβέρνες, όπου υπήρχαν όργανα, δεν πήγαιναν οικογένειες αλλά μόνο άντρες. Οι οικογενειακές εορτές, ιδιαίτερα οι γάμοι και οι αρραβώνες, όπως αναφέρει ο Georgelin (2007:158), έδιναν ευκαιρίες για συναναστροφές και για γλέντια.

Μεγάλη σημασία για τους Ορθόδοξους Χριστιανούς είχε ο εορτασμός του Πάσχα και γενικότερα οι θρησκευτικές εορτές. Κάθε ενορία είχε τη δική της εορτή, το πανηγύρι όπως ονομάζεται, η οποία είχε καθοριστεί την ημέρα της εορτής του Πολιούχου Αγίου της. Το πανηγύρι πραγματοποιούνταν στις πλατείες, στις αυλές των σχολείων ή των εκκλησιών και έδινε ευκαιρίες για χορό και τραγούδι. Στα πανηγύρια γινόταν κατανάλωση αλκοόλ και οι καφετζήδες διαμόρφωναν υπαίθριους χώρους οινοποσίας. Άλλες σημαντικές θρησκευτικές εορτές, οι οποίες έδιναν αφορμή για γλέντι, ήταν το Ραμαζάνι για τους Μουσουλμάνους και οι Απόκριες, η αρχή δηλαδή της Σαρακοστής, για τους Ορθόδοξους (Georgelin 2007:141-148).

Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Σωκράτη Προκοπίου, που παρατίθεται στον Αριστομένη Καλυβιώτη (2000:22) και περιγράφει ένα γλέντι Καθαρής Δευτέρας:

Τα τουμπελέκια δεν αργούν, κιθάρες, μαντολίνα,
κόψες, σαντούρια και βιολιά – δεν λείπουνε κι εκείνα –
κι ο φωνογράφος κάποτες με μία βραχνή φωνή,
σκορπάει τα μεράκια του απ' το φαρδύ χωνί, […]
Αρχίζουν τον καρσιλαμά – χορεύει εκεί όποιος θέλει,
κάθε χορό κεμπάρικο – γερλίσιο – τσιφτέ-τέλι,
ζεϊμπέκικο, χασάπικο, χτυπάνε τσουπανάκια
και ξεχειλά τόση χαρά, που σβήνει τα μεράκια…
Οι αμανέδες αντηχούν, τραγούδια και καντάδες,
που τραγουδούν ούλοι μαζί με τσι τραγουδιστάδες.

Δε λείπουν τα ρεμπέτικα, πόχομε τόσο πλούτο
και που μυρίζουν μαχαλά τση Σμύρνης, σαν ετούτο:
Δεν σου τώπα μια
μες την Αρμενιά […]
[…] Βλέπετε να ζυγώνουνε και Τούρκοι μερακλήδες,
π' ακούν τραγούδια τούρκικα και γίνονται κεφλήδες. […]
χορεύουνε το "Κιόρογλου" λεβέντικα με κάμες…

1.2.4 Ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο που παιζόταν στις διάφορες εκδηλώσεις ήταν ιδιαίτερα πλούσιο. Ο Λάμπρος Λιάβας αναφέρει ότι «στα στενά της Σμύρνης έσμιγαν παλιές αιγαιοπελαγίτικες μπαλάντες με ιταλικές καντσονέτες, γαλλικές μελωδίες του συρμού, ρουμάνικες χόρες με σέρβικους σκοπούς και τούρκικα σαρκιά. Ενώ στα καφέ-αμάν Έλληνες μουσικοί συνόδευαν Αρμένηδες τραγουδιστές και γύφτισσες χορεύτριες, μπροστά σ' ένα κοινό που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές της Ανατολικής Μεσογείου» (Καλυβιώτης 2000:16-17). Οι μουσικοί έπρεπε να γνωρίζουν καλά τόσο ευρωπαϊκή όσο και ανατολική[20] μουσική, αφού ήταν υποχρεωμένοι να ευχαριστήσουν κάθε πελάτη. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά της Αγγέλας Παπάζογλου (2003:58):

> *Παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι όλα τα ευρωπαϊκά. Όλες τσι οπερέτες. Δημοτικά, κλέφτικα, κρητικά, καλαματιανά, φυσούνια, θρακιώτικα, γιαννιώτικα, κοντσέρτα με καβαλλαρίες, με βαλς, με χορούς του Μπραμς, με σερενάτες… Όλα τα παίζαμε. Κι από όπερες κάτι μέρη. Ξέραμε αναγκαστικά κι ένα τραγούδι από κάθε μελέτι[21] για να ευχαριστήσουμε τσι πελάτες. Κι εβραϊκό παίζαμε, και αρμένικο, και αράπικο. Ήμαστε κοσμοπολίτες εμείς…*

Μέσα από τη ζύμωση των διαφόρων πολιτισμικών εθνοτήτων που ζούσαν στη Σμύρνη διαμορφώθηκε ένα είδος μουσικής, το γνωστό ως σμυρναίικο. Σμυρναίικα τραγούδια ονομάζονται τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Σμύρνης.

[20] Χρησιμοποιώ τον όρο ανατολική για να χαρακτηρίσω τα αστικά μουσικά ιδιώματα της Ανατολικής Μεσογείου κατά την οθωμανική περίοδο.
[21] Μιλέτ ή μιλέτι ονομάζεται στην Οθωμανική Αυτοκρατορία η αυτόνομη, αυτοδιοικούμενη θρησκευτική κοινότητα (Μπαμπινιώτης 2004:632).

Είναι λαϊκά κυρίως τραγούδια, τα οποία δημιουργήθηκαν η αναδιαμορφώθηκαν μέσα στον καινούριο τρόπο ζωής της αστικής Σμύρνης. Τα τραγούδια αυτά ήταν καρσιλαμάδες, χασάπικα, χασαποσέρβικα, τσιφτετέλια, ζεϊμπέκικα, συρτά, καντάδες κ.λ.π. Πολύ αγαπητά επίσης στους Σμυρνιούς, ήταν ο αμανές και γενικότερα ο αυτοσχεδιασμός.

Πέρα από τα λαϊκά τραγούδια παίζονταν και πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικα κ.α.), τούρκικα και αράβικα, αρβανίτικα (γκέγκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά, εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμένικη και αράβικη γλώσσα (Χατζηπανταζής 1986:67). Παράλληλα στα κέντρα και στις εκδηλώσεις των κατοίκων της υψηλής τάξης παίζονταν διάφορα κομμάτια από την δυτική κλασσική μουσική και κυρίως από την Ιταλία, όπως καντσονέτες, σουίτες, βαλσάκια, μέρη από όπερες κ.α. Πολλά από αυτά τα τραγούδια παίζονταν εκτός από την ελληνική γλώσσα, στη γαλλική ή στην ιταλική.

1.2.5 Τύποι/ Μορφές Ορχήστρας

Τα όργανα που πλαισίωναν τις ορχήστρες της Σμύρνης και που αναφέρονται στα διάφορα κείμενα είναι το βιολί, το σαντούρι, η κιθάρα, το μαντολίνο, το τσέλο, το κόντρα μπάσο, το κανονάκι, το ούτι, η κόψα[22], το λαούτο, η λύρα, το κλαρίνο, το φλάουτο, η αρμόνικα,[23] η φυσαρμόνικα, το πίπερο,[24] το τρομπόνι, η τρομπέτα, το τύμπανο, η τρανγκάσα, το μεσοφώνιο, το μπουζούκι (Κατραμόπουλος 2002:85-860) και η άρπα (Αγγέλα Παπάζογλου 2003:9). Για τα δύο τελευταία όργανα δεν έχουν βρεθεί άλλες σχετικές αναφορές. Οι ορχήστρες που εντοπίστηκαν μέσα από τις αναφορές έχουν τις παρακάτω δομές:

---

[22] Βλ. υποσημείωση 12.

[23] Η αρμόνικα είναι «όργανο σε σχήμα ακορντεόν. Ανήνει στην οικογένεια των διατονικών οργάνων που βγάζουν άλλες νότες στο κλείσιμο και άλλες στο άνοιγμα, όπως το μπαντονεόν της Αργεντινής. Κάθε πλήκτρο παράγει δύο οκτάβες της ίδιας νότας. Οι κωνσταντινουπολίτες μουσικοί το είχαν διαμορφώσει έτσι ώστε να μπορεί να παίζει ανατολίτικους δρόμους (μακάμ)» (Φαληρέας χ.χ.:14). Η αρμόνικα υπάρχει κυρίως σε ηχογραφήσεις με μουσικούς από την Κωνσταντινούπολη και όχι τόσο από την Σμύρνη.

[24] Ίσως να προέρχεται από τον ιταλικό όρο *pifero*. Είναι πνευστό όργανο, το οποίο μοιάζει με το ζουρνά.

Ορχήστρες με σαντούρι			
σαντούρι	βιολί		
σαντούρι	βιολί	κιθάρα	
σαντούρι	βιολί	κιθάρα	μαντολίνο
σαντούρι	βιολί	κιθάρα	ούτι ή μπουζούκι
σαντούρι	βιολί	μαντολίνο	
σαντούρι	βιολί	τσέλλο	
σαντούρι	βιολί	κόψα	
σαντούρι	βιολί	πιάνο	
σαντούρι	βιολί	κόντρα μπάσο	
σαντούρι	μεσοφώνιο	μαντολίνο	

Άλλες ορχήστρες			
βιολί	κιθάρα		
βιολί	κιθάρα	πιάνο	
βιολί	ούτι	κανονάκι	
βιολί	κλαρίνο	τρομπέτα	τσέλο
ούτι	κανονάκι	τουμπελέκι	
μαντολίνα	μαντόλες	κόντρα μπάσο	κιθάρα

Οι παραπάνω δομές ορχήστρας δεν είναι απόλυτες. Οι κομπανίες συνήθως άλλαζαν σύνθεση και πρόσωπα, ανάλογα με τις επιθυμίες αυτού που είχε το κέντρο ψυχαγωγίας, ανάλογα με τις ανάγκες ηχογραφήσεων και ανάλογα με τις επιθυμίες αυτού που "έκλεινε" τους μουσικούς για πανηγύρια, γάμους, βαφτίσια κ.λ.π. (Κουνάδης 2003α:298). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κουνάδης:

Η αναφορά στη σύνθεση της ορχήστρας είναι ένα γεγονός ιδιαίτερης σημασίας, από τη στιγμή που η χρησιμοποίηση του ενός ή του άλλου οργάνου καθορίζει και τον τρόπο οικοδόμησης της μουσικής.

(Κουνάδης 2003α:286)

Κατά τον Θεόδωρο Χατζηπανταζή (1986:64) οι οργανοπαίχτες διακρίνονταν συνήθως όταν μπορούσαν να κατέχουν τη θέση του πρώτου βιολιτζή. Ο Παναγιώτης Κουνάδης (2003α:363) αναφέρει ότι το βασικότερο όργανο μελωδίας για την περίοδο πριν το 1930, ήταν το βιολί. Τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας δεν φαίνεται να έδιναν ευκαιρίες να αναδειχτεί ο μουσικός. Τα όργανα αυτά είχαν κυρίως συνοδευτικό χαρακτήρα και η θέση τους καθοριζόταν ανάλογα με το ύφος του τραγουδιού.

1.3 Ο ρόλος του σαντουριού

Σύμφωνα με τις διάφορες δομές ορχήστρας που αναφέρθηκαν παραπάνω, το σαντούρι φαίνεται να ήταν ένα από τα βασικότερα όργανα στις σμυρναίικες ορχήστρες μετά από το βιολί. Ο Γιάγκος Αλεξίου, γνωστός ως Γιοβανίκας, ένας από τους μεγαλύτερους βιολιστές της Σμύρνης, είχε στην ορχήστρα του πάντα ένα σαντούρι και τραγουδιστές. Αν και ο ρόλος του ήταν συνοδευτικός, αποτυπώθηκε στη μνήμη των Σμυρνιών ως ένα βασικό όργανο των λαϊκών κομπανιών της Σμύρνης. Μια σημαντική αντίφαση με τις αναφορές είναι ότι, ενώ πολλοί προσδιορίζουν τις κομπανίες με τον όρο «σαντούρια», το βασικό όργανο της ορχήστρας είναι το βιολί. Γενικότερα, η έρευνα δείχνει ότι ο όρος «σαντούρια» ή «σαντουρόβιολα» χρησιμοποιείται συλλογικά, προσδιορίζοντας τις σμυρναίικες ορχήστρες και έχει παγιοποιηθεί η αντίληψη ότι τα σαντουρόβιολα, όπως συνηθίζεται να λέγονται, είναι η βασική ζυγιά της αστικής λαϊκής μουσικής της Σμύρνης.

Δεν υπάρχουν ιδιαίτερες αναφορές για τις τεχνικές παιξίματος του σαντουριού. Η Αγγέλα Παπάζογλου (2003:30-32) αναφέρει τα εξής, μιλώντας

για τον πατέρα της, Γιώργο Μαρωνίτη ή Χιωτάκι, ο οποίος έπαιζε σαντούρι στις διάφορες κομπανίες της Σμύρνης:

> *Πίσω από κάθε τραγούδι*[25] *έκανε "χώρες" και τσι μαθαίνανε οι οργανοπαίχτες και τσι λέγανε του Χιωτακιού οι* "χώρες". *Η πιο φημισμένη "χώρα" του μπαμπά μου ήτανε αυτή που έπαιζε πίσω από το τραγούδι "Πες μου κακούργα μάγισσα" […] Κι άρχιζε ο μπαμπάς μου τη "χώρα" που κράταγε μισή ώρα. Όχι αστεία…και ξεκουραζούντανε ο τραγουδιστής. […] Φχαριστιόντουσαν με μας να χορεύουνε οι χορευταράδες […] Τούρκοι και Ρωμιοί […] Άμα ηχόρευες σε κράταγε με τ' ακομπανιαμέντα μόνο. […] Κανείς δεν μπορούσε να παίξει παραπάνω από δύο ακομπανιαμέντα στο ζεϊμπέκικο, στα εννιά όγδοα. Ο μπαμπάς μου ήπαιζε πενήντα…*

Από την αναφορά αυτή φαίνεται ότι οι σαντουριέρηδες έπαιζαν ακομπανιαμέντα και χόρες, μια βασική φόρμα στη μουσική της Ρουμανίας και άλλων Βαλκανικών χωρών.

1.4 Σαντουριέρηδες

Στη βιβλιογραφία αναφέρονται πολλοί σαντουριέρηδες, οι οποίοι παίζανε στα διάφορες ορχήστρες της Σμύρνης. Αυτοί ήταν, ο πατέρας της Αγγελικής Παπάζογλου, ο Δημήτρης Μαρωνίτης ή Χιωτάκι, ο Κώστας Μπρασάμης ή Νικολαϊδης ή Μπρασαμάκι, ο Σάββας Μποντόζης, ο πατέρας του Σάββα, Σωτήρης Μποντόζης, ο Δημητρός Μερσινίδης, ο Γιώργος Σαρίδης το Αλεκάκι ή Ασκεράκι, ο Σοφιός το Γιανκί (ο Γιάννης), ο Ευθύμης Καρβουνόπουλος ή Σελέφης, ο Βαγγέλης Σαλάβαρης ο Μανώλης Μαργαρώνης και ο Μανώλης Χρυσαφάκης ή Φιστιξής (Κουνάδης 2003β:274-275). Ο Baud-Bovy (1984:65) αναφέρει ακόμα μια οικογένεια με το επίθετο Τριανταφύλλου. Μουσικοί που κατάγονται από την Σμύρνη αλλά ίσως να δραστηριοποιήθηκαν μετά το 1922 ήταν ο Ερμόλαος Κόνσολας, ο Γιάννης Ζαφειρόπουλος, ο Γιάννης Φαρμάκης, ο Γιάννης Σούλης, ο Χαρίτος Προικιός και ο Δημήτρης Μπινέτας (Κοφτερος

[25] Ενδεχομένως να εννοεί *μετά από το τραγούδι* ή *ακολουθεί το τραγούδι*. Είναι λαϊκή έκφραση των μουσικών που συνηθίζεται στην Τουρκία.

1991:56). Πολλοί μουσικοί εκτός από το σαντούρι έπαιζαν και τσίμπαλο ανάλογα με τις ανάγκες της ορχήστρας. Επίσης ο Μανώλης Μαργαρώνης, έπαιζε δύο όργανα, κανονάκι και σαντούρι, και τα χρησιμοποιούσε ανάλογα με τη μουσική κλίμακα και το ύφος του κάθε τραγουδιού (Κουνάδης 2003β:38).

Μερικοί μουσικοί ήταν μέλη σε συγκεκριμένες κομπανίες, για παράδειγμα ο Γιώργος Μαρωνίτης είχε τη δική του κομπανία, ο Κώστας Μπρασάμης και ο Μανώλης Μαργαρώνης συμμετείχαν στην ορχήστρα του Βαγγέλη Παπάζογλου (Κουνάδης 2003α:44-45) και άλλοι συμμετείχαν περιστασιακά σε διάφορες κομπανίες ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους και τη ζήτηση από μέρους των πελατών, οι οποίοι μπορεί να ήταν ή ιδιοκτήτες ψυχαγωγικών κέντρων ή και απλοί πολίτες που ήθελαν μουσικούς για κάποια ιδιωτική γιορτή τους.

Αρκετές είναι οι αναφορές για τους μουσικούς και γενικότερα για τη μουσική σκηνή στη Σμύρνη. Παρόλα αυτά δεν μπορούν να δώσουν μια ολοκληρωμένη εικόνα για το μουσικό κλίμα της εποχής. Ένα σημαντικό μέρος της μουσικής στη Σμύρνη είναι η δισκογραφία και οι σωζόμενοι δίσκοι 78 στροφών. Οι δίσκοι αυτοί μπορούν να αποτελέσουν από μόνοι τους σημαντικές μαρτυρίες για τη μουσική της περιόδου.

2. Η δισκογραφία στα τέλη του 19ου αιώνα - αρχές 20ου

2.1 Οι απαρχές της δισκογραφίας με έμφαση στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογειου

Κατά το 19ο αιώνα αλλά και παλαιότερα, πολλοί προσπάθησαν να αποτυπώσουν τον ήχο και να τον αναπαράγουν με διάφορους τρόπους. Ο Thomas Edison το 1877 στην Αμερική εφηύρε μια μηχανή, τον ονομαζόμενο φωνογράφο, ο οποίος αναπαρήγαγε τον ήχο χρησιμοποιώντας κυλίνδρους.[26] Μετά από δέκα χρόνια πολλών προσπαθειών από διάφορους επιστήμονες, για τη καλύτερη αποτύπωση του ήχου, ο Emil Berliner επινόησε τον επίπεδο δίσκο και ανέπτυξε μια μέθοδο μαζικής παραγωγής αντιτύπων ενός πρωτότυπου δίσκου. Ο δίσκος είχε περισσότερα πλεονεκτήματα σε σχέση με τον κύλινδρο. Είχε μεγαλύτερη διάρκεια ήχου, δυνατότητα τυπώματος και από τις δύο πλευρές και μικρότερη φθορά από τη χρήση σε σύγκριση με τους κυλίνδρους. Οι δίσκοι και οι κύλινδροι κυκλοφόρησαν στο εμπόριο πριν από το τέλος του 19ου αιώνα και τελικά επικράτησε οριστικά ο δίσκος (Καλυβιώτης 2002:65).

Η εφεύρεση του φωνογράφου συνετέλεσε στη δημιουργία μιας μουσικής βιομηχανίας. Έτσι μεγάλες εταιρείες δίσκων δημιουργήθηκαν σε Ευρώπη και Αμερική, όπως και σε άλλα μεγάλα αστικά κέντρα. Οι πρώτες εταιρείες δίσκων ιδρύθηκαν κυρίως στην Αμερική, τόπο εφεύρεσης του γραμμοφώνου, όπως ήταν η αμερικανική εταιρεία Edison's North American Phonograph, η οποία ιδρύθηκε το 1885 και η American Graphophone Co του Berliner, που ιδρύθηκε το 1894 (Μανιάτης 2001:51-52). Ακολούθως δημιουργήθηκαν στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γερμανία και στην Αγγλία

[26] Περισσότερα για την κατασκευή του φωνογράφου και του γραμμοφώνου βλ. IFPI (International Federation of Phonographic Industry), «Σύντομη ιστορία των ηχογραφημάτων» στο http://www.ifpi.gr/Recordings_History2.htm, 9/5/2008.

παραρτήματα των Αμερικανικών εταιρειών, όπως και άλλες αυτόνομες. Οι μεγάλες εταιρείες δίσκων που κυριαρχούσαν κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου ήταν η Gramophone Record και οι αμερικάνικες εταιρείες Victor Talking Machine Co και Columbia. Επίσης μεγάλες εταιρείες ήταν και οι γερμανικές Odeon και Favorite. Μικρότερες εταιρείες δίσκων ήταν η Zonophone, η Beka, η Polyphon στη Γερμανία, η Fabrik Setrak Mechian στο Κάιρο και η Orpheum Record στην Κωνσταντινούπολη.[27] Αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρχε συνεργασία μεταξύ πολλών από αυτές τις εταιρείες αλλά και ότι από την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα είχε αρχίσει ο έντονος ανταγωνισμός μεταξύ τους (Καλυβιώτης 2002:81).

Μια από τις μεγαλύτερες εταιρείες δίσκων, η οποία έκανε πολλές ηχογραφήσεις στη Σμύρνη, ήταν η The Gramophone Co Ltd, η οποία ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1898. Ξεκίνησε αρχικά σε συνεργασία με την αμερικανική εταιρεία E. Berliners Gramophone του Emil Berliner. Πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο έκανε χιλιάδες ηχογραφήσεις σε Ευρώπη και Μέση Ανατολή και φαίνεται ότι ηχογραφεί και κυκλοφορεί το μεγαλύτερο αριθμό δίσκων (Κουνάδης 2003α:292-293). Την πληροφορία αυτή επιβεβαιώνουν και οι κατάλογοι της εταιρείας.

Από το 1900 περίπου, οι εταιρείες ταξίδευαν στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και της ευρύτερης Ασίας[28] πραγματοποιώντας κάθε είδους ηχογραφήσεις. Ηχογραφούσαν μουσική και τραγούδια από το θέατρο, τον κινηματογράφο, θρησκευτική μουσική και τραγούδια που προέρχονταν από τη παράδοση της κάθε περιοχής (Racy 1976:34). Οι ηχογραφήσεις γίνονταν κυρίως στα αστικά κέντρα της εποχής, όπως ήταν το Παρίσι, το Μιλάνο, η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Θεσσαλονίκη, το Κάιρο, η Αλεξάνδρεια, η Βηρυτός κ.α. Τα περιοδεύοντα συνεργεία των εταιρειών πραγματοποιούσαν τις ηχογραφήσεις συνήθως μέσα σε αίθουσες ξενοδοχείων ή θεάτρων και οι μήτρες στέλνονταν στα εργοστάσια των εταιρειών για

[27] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μανιάτης 2001:51-61.
[28] Οι ηχογραφήσεις στην «Ανατολή» ουσιαστικά ξεκίνησαν μέσα σε ένα πνεύμα εξωτισμού και οριενταλισμού. Για παράδειγμα η ανάπτυξη της δισκογραφίας στην Ινδία οφείλεται στο ενδιαφέρον που είχαν οι δυτικοί για χώρες μη δυτικές, βλ. Farrel 1993:33.

αναπαραγωγή. Στη συνέχεια, οι δίσκοι προωθούνταν στην κατανάλωση τόσο στις χώρες που ηχογραφήθηκαν όσο και σε άλλες (Καλυβιώτης 2002:67).

Κύριο χαρακτηριστικό πολλών ηχογραφήσεων αυτής της περιόδου, δηλαδή των πρώτων δυο δεκαετιών του 20ου αιώνα, ήταν η ανώνυμη δημιουργία. «Για να φτάσουν στη διαδικασία της αναπαραγωγής σε δίσκους γραμμοφώνου, έπρεπε ήδη να είχαν καθιερωθεί ως μέσον έκφρασης ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς» (Κουνάδης 2003α:290). Να αποτύπωναν δηλαδή στοιχεία της καθημερινής ζωής και να αποτελούσαν τμήμα της κοινωνικής συνείδησης.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των ηχογραφήσεων ήταν ότι πραγματοποιούνταν ταυτόχρονη ηχογράφηση των τραγουδιστών και των οργανοπαιχτών. Οι λαϊκοί μουσικοί δεν λειτουργούσαν σε σχέση με την ηχογράφηση, όπως σε πιο σύγχρονες ηχογραφήσεις, κι έτσι δινόταν μια ζωντάνια, εκφραζόταν δηλαδή ο ενθουσιασμός ή η λύπη τους, ανάλογα με το περιεχόμενο του τραγουδιού, με επιφωνήματα, διαλόγους, προσφωνήσεις κ.λ.π. (ο.π. 290-291).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στις πρώτες εγγραφές δεν είχαν τόσο καθοριστικό ρόλο οι δισκογραφικές εταιρείες, αλλά οι ίδιοι οι καλλιτέχνες επέλεγαν τα τραγούδια που τραγουδούσαν (Ουνλού 1988:4). Γενικότερα όμως όλες οι δισκογραφικές εταιρείες προτιμούσαν να ηχογραφούν τα πιο δημοφιλή τραγούδια της κάθε περιοχής και μουσικούς ήδη καταξιωμένους. Σε μερικές περιπτώσεις ακόμα προωθούσαν νέους καλλιτέχνες (Racy 1976:43).

Οι κατάλογοι που έχουν οι εταιρείες δίσκων αναφέρουν ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό ηχογραφήσεων. Οι σωζόμενοι δίσκοι όμως είναι πολύ λιγότεροι, γιατί δεν προσφέρθηκαν όλοι οι δίσκοι στην αγορά, παρά μόνο αυτοί που περιείχαν δημοφιλή τραγούδια (Ουνλού 1988:9). Επίσης πολλές ηχογραφήσεις γίνονταν και για χρήση εκτός εμπορίου, οι οποίες δεν κυκλοφόρησαν ποτέ στο εμπόριο (Καλυβιώτης 2002:65). Μόλις κάποιος δίσκος εξαντλούσε τα αντίτυπά της πρώτης έκδοσης, οι εταιρείες δίσκων προχωρούσαν σε μία ή περισσότερες επανεκδόσεις του. Πολλοί δίσκοι έχουν φτάσει μέχρι σήμερα με τέτοιες επανεκδόσεις.

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, οι περισσότερες δισκογραφικές εταιρείες ελάττωσαν ή και σταμάτησαν τις ηχογραφήσεις (ο.π.113). Από το 1930 και μετά, αλλά κυρίως με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου γίνεται μια σταδιακή ανάπτυξη των δισκογραφικών εταιρειών και αναπτύσσονται πιο εξελιγμένοι τρόποι ηχογράφησης.

2.2 Η δισκογραφία στη Σμύρνη

Ένα σημαντικό κομμάτι της μουσικής της Σμύρνης είναι η δισκογραφία. Πολλοί δίσκοι 78 στροφών έχουν διασωθεί στη δισκογραφία ηχογραφημένοι στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη, στη Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα και στην Αμερική από Σμυρνιούς καλλιτέχνες. Οι δίσκοι αυτοί είναι η κυριότερη μαρτυρία για τη μουσική που παιζόταν στη Σμύρνη, αφού έχουν χαθεί πολλά ντοκουμέντα για τη μουσική κίνηση της περιόδου που μελετάμε, λόγω της καταστροφής που έγινε το 1922.

Τα στοιχεία των ηχογραφήσεων αυτών, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις, δεν είναι επαρκή, όπως επίσης δεν έχουν βρεθεί όλες οι ηχογραφήσεις. Η έρευνα αντλεί τις πληροφορίες από τις ετικέτες δίσκων, από τους καταλόγους των δισκογραφικών εταιρειών, από την ακρόαση και την ανάλυση των τραγουδιών που υπάρχουν και από τη συσχέτιση με διάφορες προφορικές μαρτυρίες ατόμων που έλαβαν μέρος στις ηχογραφήσεις ή σχετίζονταν με αυτές, μουσικών, ηχοληπτών, αντιπροσώπων εταιρειών κ.α.

Οι ετικέτες των δίσκων δεν δίνουν αρκετές πληροφορίες για τα τραγούδια των ηχογραφήσεων. Παρουσιάζουν κυρίως τον τίτλο του τραγουδιού, το όνομα του τραγουδιστή ή της ορχήστρας που παίζει, την εταιρεία που έκανε την ηχογράφηση, τον αριθμό κυκλοφορίας του τραγουδιού και τον αριθμό μήτρας του δίσκου. Μερικές φορές αναγράφεται η ημερομηνία και ο τόπος που έγινε η ηχογράφηση. Δεν αναγράφονται συνήθως τα όργανα και οι οργανοπαίχτες που παίζουν, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, γι' αυτό είναι δύσκολο να εντοπιστούν οι μουσικοί που έπαιζαν κάθε φορά στις

ηχογραφήσεις (Καλυβιώτης 2002:71). Η βιβλιογραφία που αναφέρεται στη δισκογραφία της Σμύρνης δίνει κάποια στοιχεία για τις δραστηριότητες των δισκογραφικών εταιρειών στη Σμύρνη, τις περισσότερες φορές όμως είναι ελλιπή και αντιφατικά. Ο Κουνάδης (2003α:291), για παράδειγμα αναφέρει ότι τις πρώτες ηχογραφήσεις στη Σμύρνη τις έκανε η εταιρεία Favorite, ενώ ο Καλυβιώτης (2002:70) αναφέρει τη Gramophone. Υπάρχει επίσης ασυνέπεια στις χρονολογίες ηχογράφησης και στους τίτλους των τραγουδιών, για παράδειγμα υπάρχουν διαφορετικοί τίτλοι του ίδιου τραγουδιού.

Οι δισκογραφικές εταιρείες που ηχογράφησαν σμυρναίικα τραγούδια ήταν η Gramophone, η Favorite, η Odeon και η Orfeon. Για άλλες εταιρείες δεν υπάρχουν ενδείξεις αν ηχογράφησαν σμυρναίικα τραγούδια ή αν πήγαν στη Σμύρνη αλλά δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο αυτό. Από τα στοιχεία που υπάρχουν φαίνεται ότι οι εταιρείες δεν έκαναν πολλές ηχογραφήσεις επί τόπου στη Σμύρνη αλλά κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, που ήταν το κέντρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και θεωρείτο η σπουδαιότερη πόλη των Βαλκανίων (Καλυβιώτης 2002:68). Έτσι οι περισσότεροι Σμυρνιοί καλλιτέχνες πήγαιναν στην Κωνσταντινούπολη για τις ηχογραφήσεις. Στη συγκεκριμένη έρευνα εστίασα κυρίως στις ηχογραφήσεις που έγιναν επί τόπου στη Σμύρνη και λιγότερο στην Κωνσταντινούπολη.

Ο Καλυβιώτης (2002:70) αναφέρει ότι η εταιρεία που έχει κάνει σίγουρα ηχογραφήσεις στη Σμύρνη είναι η Concert Record Gramophone. Από τους καταλόγους της εταιρείας φαίνεται ότι οι αντιπρόσωποί της πήγαν στη Σμύρνη τρεις φορές, το 1909, το 1910 και το 1911 και ηχογράφησαν 268 τραγούδια. Μια άλλη εταιρεία που φαίνεται ότι ηχογράφησε στη Σμύρνη είναι η γερμανική Favorite Record το 1912. Ο Κουνάδης αναφέρει ότι η Favorite είναι η πρώτη, που πραγματοποιεί ηχογραφήσεις στη Σμύρνη το 1907 και το 1911. «Οι ηχογραφήσεις αυτές είναι οι μόνες που φέρουν χρονολογική ένδειξη με ακρίβεια, μάλιστα ημέρας» (Κουνάδης 2003α:292). Επιβεβαιώνει ότι οι χρονολογίες αυτές διασταυρώνονται και με τις πληροφορίες που έχουν συγκεντρωθεί γύρω από τα βιογραφικά στοιχεία τραγουδιστών και οργανοπαιχτών που έλαβαν μέρος στις ηχογραφήσεις. Ο Καλυβιώτης

(2002:97-98) όμως αναφέρει ότι οι δίσκοι που ηχογραφήθηκαν το Σεπτέμβριο του 1911 πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη από Σμυρνιούς καλλιτέχνες και έχουν στο κάτω μέρος της ετικέτας τους με κεφαλαία γράμματα τη λέξη «Smyrne» και στο πάνω αριστερά μέρος έχουν τη συντομογραφία «Cstpl». Οι δίσκοι που πραγματοποιήθηκαν στη Σμύρνη το 1912 έχουν στο κάτω μέρος της ετικέτας τους την ένδειξη «Smyrne» και σε πολλούς από αυτούς στο πάνω αριστερά μέρος της ετικέτας την ένδειξη «Smn. Ο Paul Blumberg, αντιπρόσωπος της Gramophone στη Σμύρνη, μέσα από κάποιες επιστολές του, επιβεβαιώνει ότι το 1911 Σμυρνιοί καλλιτέχνες πήγαν στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό της εταιρείας Favorite (ο.π. 80). Μια άλλη εταιρεία που ηχογράφησε σμυρναίικες ορχήστρες ήταν η Odeon μετά το 1904 στην Κωνσταντινούπολη (ο.π. 102). Ο Κουνάδης (2003:293) αναφέρει ότι η ίδια εταιρεία πραγματοποίησε ηχογραφήσεις και στη Σμύρνη. Επίσης η εταιρεία Orfeon, όπως αναφέρει ο Καλυβιώτης (2002:110), πιθανό να μην έκανε ηχογραφήσεις στη Σμύρνη αλλά κάποιοι δίσκοι της έχουν στην ετικέτα τον κωδικό «Smyrne». Ο Κουνάδης (2003:293-294) αναφέρει και γι αυτήν την εταιρεία ότι ηχογραφεί και στη Σμύρνη μερικά τραγούδια. Δεν υπάρχει όμως ένδειξη για μετάβαση συνεργείου ηχογράφησης της Orfeon στη Σμύρνη, χωρίς να μπορούμε να το αποκλείσουμε, δεδομένου ότι η εταιρεία είχε δικό της εργοστάσιο στη Κωνσταντινούπολη (Καλυβιώτης 2002:110). Γενικότερα, από τα στοιχεία που υπάρχουν, φαίνεται ότι οι εταιρείες Gramophone και Favorite είναι οι μόνες εταιρείες που σίγουρα ηχογράφησαν στη Σμύρνη.

2.2.1 Το ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο των ηχογραφήσεων χαρακτηρίζεται από τη μεγάλη ποικιλία τραγουδιών και από τη γλωσσική πολυμορφία. Υπάρχουν ηχογραφήσεις λυρικών τραγουδιών, οπερέτων, εμβατηρίων, αμανέδων, ζεϊμπέκικων, ψαλμωδιών, δημοτικών και λαϊκών τραγουδιών της εποχής. Τα τραγούδια αυτά είναι εκτελεσμένα στα ελληνικά, στα τούρκικα, στα εβραϊκά ladino, στα ρουμάνικα, στα αρμένικα, στα γαλλικά κ.λ.π. Υπάρχουν επίσης και

περιπτώσεις δίγλωσσων τραγουδιών με μία εκ των δύο γλωσσών την ελληνική, ταιριασμένη με στίχους από την τουρκική (Track 18) ή από κάποια ευρωπαϊκή γλώσσα, συνήθως τη γαλλική, η οποία ήταν από τις επικρατέστερες στους κύκλους της υψηλής κοινωνίας της Σμύρνης (Καλυβιώτης 2002:131).

Γενικότερα οι περισσότεροι δίσκοι ήταν αφιερωμένοι στα ελληνόφωνα τραγούδια. Όπως αναφέρει ο Τζεμάλ Ουνλού (1988:5), οι εταιρείες έδιναν περισσότερη σημασία στην ελληνική κοινότητα και λιγότερο στις άλλες εθνικές ομάδες, γιατί αποτελούσε σημαντική αγορά. Οι δεύτεροι σε ποσοστό δίσκοι ήταν αυτοί που περιείχαν τούρκικα τραγούδια. Επίσης αρκετοί δίσκοι περιείχαν τραγούδια εβραϊκά ladino. Αξίζει να σημειωθεί ότι στους περισσότερους δίσκους παίζανε ορχήστρες που αποτελούνταν από διάφορες εθνότητες.

Μέσα από τις ηχογραφήσεις φαίνεται να ξεχωρίζουν δύο τάσεις. Η μία είναι πιο λαϊκή και είναι βασισμένη στη παράδοση του μακάμ (Track 8). Η άλλη τάση είναι βασισμένη στα δυτικά πρότυπα, βαλσάκια, καντσονέτες, καντάδες κ.λ.π. και είναι επηρεασμένη κυρίως από την Ιταλία (Track 1). Και στις δύο τάσεις όμως, διακρίνεται μια επιρροή από την αστική μουσική της δύσης και από την όπερα. Σε πολλά τραγούδια συνδυάζεται ο αμανές με την καντσονέτα. (Track 17) Το κείμενο των τραγουδιών, κυρίως της δεύτερης τάσης είναι στην καθαρεύουσα και τα θέματα αντλούνται από την μικροαστική ζωή (Track 5). Τους τραγουδιστές τους χαρακτηρίζουν τα μεγάλα ανοίγματα στο στόμα και οι αστικές προφορές. Το πρότυπο των τραγουδιστών της εποχής ήταν ο τενόρο. Αυτό φαίνεται από τις ηχογραφήσεις των διάσημων μουσικών Λευτέρη Μενεμενλή και Γιώργου Τσανάκα, [29] οι οποίοι τραγουδάνε σε αρκετά ψηλές βάσεις προσεγγίζοντας τη γυναικεία φωνητική έκταση. Για παράδειγμα στο Τζιβαέρι (Track 16) ο Γιώργος Τσανάκας φτάνει μέχρι το Ντο πάνω από το πεντάγραμμο. Οι τραγουδιστές αυτοί τραγουδάνε τραγούδια που τα χαρακτηρίζουν και οι δύο τάσεις.

[29] Στη βιβλιογραφία εμφανίζεται και ως Γιάννης, βλ. Καλυβιώτης 2002:71.

2.2.2 Τύποι/ Μορφές Ορχήστρας και Μουσικοί

Οι ορχήστρες που λάμβαναν μέρος στις ηχογραφήσεις ήταν κυρίως οι λεγόμενες εστουδιαντίνες.[30] Οι εστουδιαντίνες ήταν ορχήστρες, οι οποίες αποτελούνταν από έξι μέχρι δέκα μουσικούς και είχαν ως κύριο όργανο το μαντολίνο. Η πρώτη εστουδιαντίνα «Τα πολιτάκια» δημιουργήθηκε από το Βασίλη Σιδέρη και είχε πρότυπα ευρωπαϊκά. Στη συνέχεια, εστουδιαντίνες ονομάστηκαν κι άλλες ορχήστρες όπως ήταν του Τσανάκα, του Κώτσου Βλάχου κ.α. Κατά τον Καλυβιώτη (2002:131) στις περισσότερες ηχογραφήσεις λαμβάνουν μέρος δύο μορφές εστουδιαντίνας. Η μία είναι εκείνη που συμμετέχουν ο Γ. Τσανάκας, ο Λ. Μενεμενλής και ο Χρήστος το Αραπάκι και που έχει γενικά λαϊκό ύφος. Η άλλη είναι η ονομαζόμενη Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια» του Βασίλη Σιδέρη, στην οποία συμμετέχουν κατά διαστήματα οι Γ. Βιδάλης, Β. Σιδερής, Γ. Σαβαρής και άλλοι, και γενικά έχει λυρικό ύφος. Μικρή συμμετοχή επίσης έχει η κομπανία των αδελφών Μπόγια, των λυρικών καλλιτεχνών Γιάννη και Στέλλας Κοκκίνη, Π. Αρμάου και άλλων. Κάθε μουσικό σύνολο εκτός από τη μουσική που το χαρακτήριζε, ηχογραφούσε και άλλου είδους τραγούδια.

Στις ετικέτες των δίσκων αναγράφονται διάφορα ονόματα εστουδιαντίνων όπως Ελληνική Εστουντιαντίνα, Σμυρναίικη Εστουντιαντίνα, Εστουντιαντίνα Πανελλήνιον, Εστουντιαντίνα Τσανάκα, Εστουντιαντίνα Γ. Βιδάλη και Εστουντιαντίνα Κώτσου Βλάχου (Καλυβιώτης 2002:71).

Μέσα από τις ετικέτες των δίσκων φαίνεται ότι οι εταιρείες δεν έδιναν τόση σημασία στους οργανοπαίχτες και αν αναγραφόταν το όνομα κάποιου, θα ήταν συνήθως οργανοπαίχτης βιολιού. Το σαντούρι και τα υπόλοιπα όργανα, εκτός σε ελάχιστες περιπτώσεις, δεν ήταν τόσο σημαντικά για την προβολή των δίσκων, όσο οι εστουδιαντίνες και οι τραγουδιστές, κάτι που συμβαίνει ακόμα και σήμερα. Έτσι στις ετικέτες δίσκων αναγράφονται οι τραγουδιστές Γιώργος Τσανάκας, Ελευθέριος Μενεμενλής ή Μελεμενλής, Χρήστος «το Αραπάκι», Γιώργος Σαβαρής, Γιώργος Βιδάλης, Σταμάτης

[30] Περισσότερα για τις εστουδιαντίνες βλ. Κουνάδης 2003β:265-273.

Μπόγιας, Οβαννές εφέντη, Λουσιέν Μηλιάρης, Γιάννης και Στέλλα Κοκκίνη, Αντώνιος Βάλτερ, Γιώργος Βασιλακάκης, Ν. Κλημιντζάς, Δ/ίς Κλοτίλδη, Δ/ίς Μαρία, Γιώργος Πασχάλης ή «Τσαγγάρης», Άρφρεντ Σολάρο, Ι. Χατζηλάκος, Πώλ Αρμάο και ο ψάλτης Πέτρος Μανέας. Το όνομα οργανοπαίχτη που αναγράφεται στις ετικέτες είναι του βιολιστή «κυρίου Μήτσου». Ο Καλυβιώτης αναφέρει ότι ίσως πρόκειται για τον Δημήτρη Σέμση, ή τον Μήτσο Δρακόπουλο ή Δρακούλη ή το Δημήτρη Μπαρούση ή Μπαρούς ή αλλιώς «Λορέντζο», πολύ καλό βιολιστή της Σμύρνης.

Οργανοπαίχτες που αποδεδειγμένα έλαβαν μέρος σε ηχογραφήσεις, αλλά δεν αναφέρονται στις ετικέτες δίσκων ήταν οι βιολιστές Γιάννης Αλεξίου ή «Γιάγκος Βλάχος», γνωστός ως «Γιοβανίκας» και ο Γιάννης Δραγάτσης ή «Ογδοντάκης», ο κιθαρίστας και τραγουδιστής Χρήστος Μπόγιας, ο Βαγγέλης Σαλάβαρης ή Δεληγιάννης στο βιολοντσέλο και ο Ανδρέας στο μαντολίνο. Οι πληροφορίες αντλούνται από τα επιφωνήματα που υπάρχουν μέσα στα τραγούδια, όπως *γεια σου Γιοβανίκα,* ή από διάφορες προφορικές μαρτυρίες (βλ. Παπάζογλου 1986)

Στις ηχογραφήσεις εμφανίζονται οι παρακάτω μορφές ορχηστρών:

Ορχήστρες με σαντούρι			
σαντούρι[31]	βιολί		
σαντούρι	βιολί	κιθάρα	
σαντούρι	βιολί	μαντολίνο	
σαντούρι	βιολί	κιθάρα	μαντολίνο
σαντούρι	βιολί	τσέλλο	
σαντούρι	μαντολίνο	φλογέρα	

[31] Επειδή οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις δεν ακούγονται πολύ καθαρά τις περισσότερες φορές δεν είναι δυνατόν να ξεχωρίσουμε το σαντούρι από το τσίμπαλο.

Άλλες ορχήστρες			
βιολί	κιθάρα		
βιολί	κιθάρα	μαντολίνο	
βιολί	ούτι	κανονάκι	
μαντολίνο	μαντόλα	κόντρα μπάσο	κιθάρα
μαντολίνο	κιθάρα	αρμόνικα	
μαντολίνο	κρουστά	φλογέρα	
μπάντα πνευστών			

Στις ηχογραφήσεις γενικότερα φαίνεται να ξεχωρίζουν δύο τύποι ορχήστρας. Στον ένα κυριαρχεί το σαντούρι και το βιολί και στον άλλο το μαντολίνο και η κιθάρα. Όπου συνδυάζεται σαντούρι και βιολί τον πρώτο ρόλο έχει συνήθως το βιολί και το σαντούρι συνοδεύει. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που το σαντούρι «βγαίνει μπροστά» από το βιολί. (Track 14) Μερικές φορές το βιολοντσέλο ή η κιθάρα κρατάνε τα μπάσα. Το ρεπερτόριο της ορχήστρας αυτής είναι κυρίως «ανατολίτικου» χαρακτήρα. Παρόλα αυτά διακρίνονται οι δυτικές επιρροές, όταν το σαντούρι συνοδεύει με συγχορδίες και αρπίσματα. Ο άλλος τύπος ορχήστρας έχει πιο λυρικό ύφος. Μαζί με το μαντολίνο και την κιθάρα μπορεί να συμμετέχουν και άλλα όργανα, όπως το βιολί, το σαντούρι, το κόντρα μπάσο και το βιολοντσέλο. Αποτελείται από 6-7 άτομα -ο Κουνάδης αναφέρει και δέκα- οι οποίοι μπορεί να τραγουδούν και να παίζουν συγχρόνως. Οι μουσικοί που παίζουν είναι συνήθως δεξιοτέχνες με ωδειακή μόρφωση. Στις ηχογραφήσεις δεν ακούγονται όλοι να τραγουδούν, αλλά όπως φαίνεται υπάρχει πολυφωνία (1η και 2η φωνή) ή ερωτοαπαντήσεις μεταξύ πρώτης και δεύτερης φωνής (Track 2). Σπανίως τραγουδά μόνο ένας, σε περιπτώσεις συμμετοχής επωνύμων τραγουδιστών, για λόγους εμπορικούς.

2.2.3 Το σαντούρι στη δισκογραφία

Το σαντούρι, όπως φαίνεται και από την δισκογραφία, είχε ρόλο κυρίως συνοδευτικό. Συνόδευε δηλαδή το βιολί ή και άλλα όργανα ανάλογα με τη μελωδία. Στις περισσότερες ηχογραφήσεις υπήρχε ένα σαντούρι, το οποίο συνόδευε με συγχορδίες, αρπίσματα, ακομπανιαμέντα, διάφορα μελωδικά αυτοσχεδιαστικά μοτίβα πάνω στο δρόμο και τη μελωδία, κρατώντας τα μπάσα της μελωδίας κ.λ.π. Σε πολλές περιπτώσεις, στην εισαγωγή ή και σε άλλα μέρη της μελωδίας, εκεί που έπρεπε να ακουστούν πιο πολύ τα όργανα και όχι οι φωνές, ντούμπλαρε, έπαιζε δηλαδή μαζί με το βιολί τη μελωδία. Τις περισσότερες φορές έπαιζε μαζί με το βιολί την εισαγωγή και συνόδευε στο couple με τους διάφορους τρόπους που έχω προαναφέρει (Track 8). Υπήρχαν επίσης περιπτώσεις που συνόδευε ρυθμικά ένα οργανικό ταξίμι ή έναν αμανέ (Track 15).

Η συνοδεία του σαντουριού από ό,τι φαίνεται δεν ήταν απλά μια ρυθμική συνοδεία, αλλά τις περισσότερες φορές έπαιρνε μια κύρια θέση στην ορχήστρα. Για παράδειγμα είναι φορές που το σαντούρι ακούγεται πιο έντονα από το βιολί. Αυτό φυσικά μπορεί να οφείλεται στον τρόπο ηχογράφησης, ο οποίος ήταν ακουστικός. Μπορεί για παράδειγμα το σαντούρι να ήταν πιο κοντά στο ηχείο (χωνί) από ότι βιολί και έτσι να ακουγόταν περισσότερο. Αυτό μπορεί να συνέβαινε και στην περίπτωση του βιολιού. Πολλές φορές επίσης το σαντούρι συνόδευε κάνοντας αρπίσματα ή και διάφορα άλλα αυτοσχεδιαστικά μελωδικά μοτίβα, τα οποία ξεχώριζαν έντονα στην μελωδία. Για παράδειγμα, στον Ταμπαχανιώτικο Μανέ (Track 17), ενώ η φόρμα είναι ένας αμανές, το σαντούρι συνοδεύει με διάφορα αρπίσματα.

Στις ηχογραφήσεις φαίνεται να κυριαρχούν δύο αισθητικές όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος του σαντουριού. Στη μία το σαντούρι συνόδευε χωρίς πολλές συγχορδίες, έτσι ώστε να μην ακούγεται άσχημα πάνω στο μακάμ. (Track 15) Οι σαντουριέρηδες συνήθως έπαιζαν αχαρακτήριστες συγχορδίες ($1^{η}$ - $5^{η}$ βαθμίδα) με σκοπό να αποφύγουν το

συνδυασμό συγκερασμένων και ασυγκέραστων διαστημάτων.[32] Σε άλλες περιπτώσεις δεν χρησιμοποιούσαν καν συγχορδίες, αλλά η συνοδεία τους έμοιαζε πιο πολύ με ισοκράτημα, κρατούσαν δηλαδή τις δεσπόζουσες βαθμίδες της κλίμακας, έτσι ώστε να στηρίξουν τη μελωδία (Track 6) (Βούλγαρης 2006:59). Για το λόγο αυτό ήταν πολύ σημαντικό ο σαντουριέρης να γνωρίζει καλά και τα δύο μουσικά συστήματα, της κλασικής δυτικής και της οθωμανικής μουσικής αντίστοιχα. Στην άλλη αισθητική φαίνεται ότι χρησιμοποιούσαν ποικίλες συγχορδίες και αρπίσματα, ακόμα κι αν η μελωδία ήταν πάνω σε ένα μακάμ. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργείται ένας συνδυασμός δυτικού και ανατολίτικου ακούσματος.

[32] Συγκερασμένα εννοούνται τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται στη δυτική κλασική μουσική και έχουν βάση τον τόνο και το ημιτόνιο. Ο όρος ασυγκέραστα χρησιμοποιείται συμβατικά εννοώντας τα μικροδιαστήματα που χρησιμοποιούνται στην οθωμανική κλασική μουσική, αλλά και σε άλλες μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου και είναι μικρότερα ή μεγαλύτερα του ημιτονίου. Απ' τη στιγμή βέβαια που και τα μουσικά συστήματα των παραδόσεων αυτών είναι συστηματοποιημένα με μαθηματική ακρίβεια, δεν μπορούμε να μιλάμε για ασυγκερασμό αλλά για ένα άλλο είδος συγκερασμού.

3. Σύγκριση των δύο πλαισίων: δισκογραφία - χώροι κοινωνικής συνεύρεσης

Τα δύο βασικά πλαίσια μουσικής επιτέλεσης στη Σμύρνη, όπως έχουμε προαναφερθεί, είναι η δισκογραφία και οι χώροι κοινωνικής συνεύρεσης. Το κεφάλαιο αυτό έχει ως στόχο να δείξει, μέσα από τη σύγκριση των δύο αυτών πλαισίων, ότι η δισκογραφία επηρεάζει τη μουσική κίνηση στη Σμύρνη και το αντίστροφο. Επίσης μέσα από τα δύο αυτά πλαίσια φαίνεται καλύτερα ο ρόλος του σαντουριού μέσα στην ορχήστρα.

3.1 Ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο που παιζόταν στα δύο αυτά πλαίσια χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία. Οι μουσικοί έπαιζαν από αμανέδες μέχρι καντάδες, από σαρκί μέχρι οπερέτες, τραγουδισμένα στις διάφορες γλώσσες των εθνοτήτων που ζούσαν στην περιοχή της Σμύρνης. Δεν υπήρχαν τραγούδια ειδικά γραμμένα για τις ηχογραφήσεις, αλλά τα περισσότερα ήταν τραγούδια με λαϊκό ή λυρικό ύφος, τα οποία παίζονταν στις ταβέρνες και στους διάφορους χώρους διασκέδασης.

Στα διάφορα κείμενα και στους καταλόγους δίσκων παρουσιάζεται ένας μεγάλος αριθμός τραγουδιών, οι σωζόμενοι δίσκοι όμως είναι πολύ λιγότεροι. Οι εταιρείες ηχογραφούσαν τα ήδη καταξιωμένα τραγούδια της εποχής. Για το λόγο αυτό παρατηρούνται ηχογραφήσεις των ίδιων τραγουδιών από διαφορετικές εταιρείες, εκτελεσμένες από τους ίδιους ή άλλους μουσικούς. Έτσι πολλές είναι για παράδειγμα οι ηχογραφήσεις των τραγουδιών Μπουρνοβαλιά, Έλλη, Τζιβαέρι, Μινόρε μανές, Ταμπαχανιώτικος μανές, Μελαχροινό κ.λ.π.

Στα διάφορα κείμενα, αναφέρεται ότι τα τραγούδια λέγονταν σε διάφορες γλώσσες, οι δίσκοι όμως περιέχουν κυρίως τραγούδια

τραγουδισμένα στα ελληνικά, στα τούρκικα και στα ισπανοεβραϊκά. Μερικά επίσης λυρικά τραγούδια είναι δίγλωσσα με μία εκ των δύο γλωσσών τη γαλλική. Γενικότερα οι σωζόμενοι δίσκοι περιέχουν πιο περιορισμένο και συγκεκριμένο ρεπερτόριο, από ότι αναφέρουν τα διάφορα κείμενα.

3.2 Ορχήστρες και μουσικοί

Οι ορχήστρες που παίζουν στους διάφορους χώρους διασκέδασης και οι ορχήστρες που παίζουν στις ηχογραφήσεις έχουν περίπου την ίδια δομή. Στα κείμενα όμως αναφέρονται όργανα, τα οποία δεν ακούγονται στις ηχογραφήσεις, όπως είναι η άρπα και το μπουζούκι. Βασική ζυγιά των σμυρναίικων κομπανιών είναι τα σαντουρόβιολα. Υπάρχουν επίσης ορχήστρες με βασικό όργανο το μαντολίνο (μαντολινάτες) ή ορχήστρες με ούτι και κανονάκι. Γενικότερα στις ηχογραφήσεις υπάρχουν πιο συγκεκριμένοι τύποι ορχήστρας από ότι στις αναφορές.

Όσον αφορά τους μουσικούς που πλαισίωναν τις διάφορες ορχήστρες, στα κείμενα αναφέρεται ένας μεγάλος αριθμός. Στις ηχογραφήσεις όμως συμμετέχουν πιο λίγοι και ίσως οι πιο διάσημοι, όπως ο βιολιστής Γιάγκος Βλάχος, γνωστός με το όνομα Γιοβανίκας, οι τραγουδιστές Λευτέρης Μενεμενλής, Γιώργος Τσανάκας, Χρήστος το «Αραπάκι» κ.λ.π. Στις ηχογραφήσεις συμμετέχουν κυρίως δύο ορχήστρες: α) η εστουδιαντίνα του Βασίλη Σιδέρη, η ονομαζόμενη «Πολιτάκια» που παίζει συνήθως πιο λυρικά τραγούδια και β) η εστουδιαντίνα του Γιώργου Τσανάκα που παίζει πιο λαϊκά τραγούδια. Παρόλα αυτά υπάρχουν και ηχογραφήσεις αγνώστων μουσικών. Οι περισσότεροι μουσικοί που παίζουν στις ηχογραφήσεις είναι επαγγελματίες μουσικοί με ωδειακή μόρφωση. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν και σπουδαίοι μουσικοί που αναφέρονται στα κείμενα, ενώ δεν έχουν λάβει μέρος στις ηχογραφήσεις, όπως είναι οι τραγουδιστές Θεόδωρος Μαυρογένης, γνωστός με το όνομα «Θοδωράκι» και ο Πουλουδιάς κ.ά. (Κουνάδης 2003α:303).

3.3 Ο ρόλος του σαντουριού

Το σαντούρι μέσα από την έρευνα των δύο αυτών πλαισίων φαίνεται ότι είναι ένα από τα κύρια όργανα των ορχηστρών που παίζουν στις ηχογραφήσεις και στους χώρους διασκέδασης. Είναι ένας από τους μόνιμους συνεργάτες του βιολιού. Στις αναφορές πολλές φορές προσδιορίζονται οι κομπανίες με τον όρο σαντούρια, πράγμα που προσδίδει στο σαντούρι ιδιαίτερο κύρος. Μέσα όμως από τις ηχογραφήσεις φαίνεται ότι ο ρόλος του είναι συνήθως δευτερεύων. Τον κύριο ρόλο έχει συνήθως το βιολί. Παρόλα αυτά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στο πλαίσιο των κοινωνικών χώρων μουσικής επιτέλεσης, υπήρχε μεγαλύτερη ποικιλία στο παίξιμο. Θα μπορούσε δηλαδή το σαντούρι να κάνει ταξίμια ή να παίζει χόρες και να χορεύουν οι πελάτες, όπως αναφέρει και προηγουμένως η Αγγέλα Παπάζογλου.

Η έρευνα δεν μπορεί να προσδιορίσει τους παίχτες του σαντουριού, λόγω του ότι οι ετικέτες δίσκων δεν αναγράφουν τους μουσικούς και οι εταιρείες δίσκων δεν έχουν στοιχεία για τους μουσικούς που έπαιζαν στις ηχογραφήσεις. Μέσα όμως από τη διασταύρωση της σχετικής βιβλιογραφίας, φαίνεται ότι ο Δημήτρης Μαρωνίτης παίζει σε κάποιες ηχογραφήσεις, ενώ για τους Κώστα Μπρασάμη και Μανώλη Μαργαρώνη, αν και γνωστοί σαντουριέρηδες, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο με βεβαιότητα. Ο Δημήτρης Μαρωνίτης ήταν από τα μόνιμα στελέχη της κομπανίας του Γιοβανίκα,[33] ενώ ο Κώστας Μπρασάμης και ο Μανώλης Μαργαρώνης παίζουν μαζί με το Βαγγέλη Παπάζογλου (Κουνάδης 2003β:38).

Τα όρια και οι διαφορές ανάμεσα στα δύο παραπάνω πλαίσια, τουλάχιστον για την περίοδο που μελετάμε, είναι δυσδιάκριτα. Ιδιαίτερα κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα και γενικότερα στις πρώτες ηχογραφήσεις φαίνεται έντονα η προσπάθεια μίμησης της ατμόσφαιρας του

[33] Ο Γιοβανίκας έπαιζε πολλές φορές στις ηχογραφήσεις με την Εστουδιαντίνα του Τσανάκα, Κουνάδης 2003α:302.

πανηγυριού ή του κέντρου διασκέδασης. Αυτό φαίνεται από τα επιφωνήματα και τους διαλόγους που υπάρχουν μέσα στα τραγούδια όπως και σε μικρά λάθη που συμβαίνουν κατά την ώρα της ηχογράφησης. Παρόλα αυτά φαίνεται ότι η δισκογραφία αρχίζει να συντελεί στην τυποποίησης και επανάληψη της μουσικής. Ηχογραφούνται τα πιο δημοφιλή τραγούδια και οι πιο διάσημοι μουσικοί και γίνονται πολλές επανεκδόσεις και επανεκτελέσεις των ίδιων τραγουδιών. Επίσης πολλές φορές τα τραγούδια τροποποιούνται για τις ανάγκες τις ηχογράφησης. Σε μερικές περιπτώσεις τα τραγούδια πρέπει να διαμορφωθούν, για να χωρέσουν στην περιορισμένη χρονική διάρκεια μιας εγγραφής. Για παράδειγμα ενώ παίζει ένα τραγούδι, για να γεμίσει ο δίσκος συνεχίζει με ένα άσχετο τραγούδι Οι μουσικοί είναι αναγκασμένοι να προσαρμοστούν στο νέο αυτό πλαίσιο της ηχογράφησης, το οποίο πραγματοποιείται μέσα σε ένα θέατρο ή σε μια αίθουσα ξενοδοχείου. Μέσα από τη σύγκριση των δύο αυτών πλαισίων συμπεραίνεται ότι τα πλαίσια αυτά αλληλοεπηρεάζονται και επιτελούνται παράλληλα. Παρόλα αυτά δύο βασικά στοιχεία της ηχογράφησης της μουσικής, η τυποποίηση και η επανάληψη, θα συντελέσουν στη διαμόρφωση μιας νέας μουσικής πραγματικότητας. Η ανάπτυξη της δισκογραφίας άλλαξε το πλαίσιο επιτέλεσης της μουσικής και την ίδια την μουσική, αφού πολλές φορές τα τραγούδια τροποποιούνταν για τις ανάγκες της ηχογράφησης. Επηρέασε ακολούθως και το πλαίσιο επιτέλεσης της παράστασης, αφού δημοφιλείς μουσικοί που έπαιρναν μέρος στις ηχογραφήσεις έπαιζαν και στα κέντρα διασκέδασης και στις διάφορες εκδηλώσεις.

Συμπεράσματα – Αντί Επιλόγου

Η έρευνα για τη μουσική ζωή της Σμύρνης, για τη δισκογραφία και για το ρόλο του σαντουριού μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια θα μπορούσε να επεκταθεί περισσότερο, αλλά τα στενά πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας δεν επιτρέπουν κάτι τέτοιο. Θα μπορούσε για παράδειγμα να γίνει διεξοδικότερη ανάλυση των μουσικών κομματιών που υπάρχουν στη δισκογραφία, όπως και διεύρυνση της έρευνας και στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις σμυρναίικων τραγουδιών με σαντούρι, οι οποίες έγιναν στην Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα, στην Αμερική ή και σε άλλους τόπους που υπήρχαν Έλληνες, όπως στην Οδησσό και στην Αίγυπτο. Επίσης θα μπορούσε να γίνει έρευνα για το σαντούρι και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπως στην Ήπειρο, τη Στερεά Ελλάδα και τα νησιά.

Η παρούσα έρευνα περιορίστηκε στη Σμύρνη των αρχών του 20ου αιώνα και αποσκοπούσε κυρίως στην διερεύνηση των πλαισίων επιτέλεσης όπου έπαιζε το σαντούρι, έτσι ώστε να κατανοηθεί καλύτερα ο τρόπος διαμόρφωσης της μουσικής στη Σμύρνη και ο ρόλος που είχε το σαντούρι μέσα στη μουσική αυτή, αφού το ύφος αυτό επηρέασε αρκετά και τη μουσική της νεότερης Ελλάδας.

Μέσα από την συγκεκριμένη εργασία, οδηγηθήκαμε στα εξής συμπεράσματα. Πρώτον, τα δύο βασικά πλαίσια που επιτελούνταν παράλληλα στη μουσική ζωή της Σμύρνης, οι χώροι κοινωνικής συνεύρεσης και η δισκογραφία, αλληλοεπηρεάζονταν και αλληλοεπιδρούσαν. Κατά συνέπεια τα δύο αυτά πλαίσια και το νέο αστικό περιβάλλον που υπήρχε στη Σμύρνη συνετέλεσαν στη δημιουργία μιας πλούσιας μουσικής παράδοσης.

Ένα άλλο σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι ο όρος «σαντούρι», μέσα στα διάφορα κείμενα, προσδιορίζει τις περισσότερες φορές τις κομπανίες. Αυτό φανερώνει ότι κατέχει σημαντική θέση στις σμυρναίικες ορχήστρες. Αν

και το βιολί φαίνεται να είναι το βασικό όργανο των κομπανιών της Σμύρνης, το σαντούρι πολλές φορές παίρνει τον πρώτο ρόλο. Τα σαντουρόβιολα γενικότερα έχουν παγιοποιηθεί σαν η βασική ζυγιά της μουσικής της Σμύρνης. Μέσα από τις ηχογραφήσεις φαίνεται ότι δεν υπάρχουν πολλοί τύποι ορχήστρας. Κυριαρχούν κυρίως δύο τύποι: το βιολί με το σαντούρι και το μαντολίνο με την κιθάρα. Τα όργανα αυτά αναφέρονται και στα περισσότερα κείμενα. Πέρα από τα σαντουρόβιολα όμως έχουν εντοπιστεί μέσα από τη βιβλιογραφία διάφορες δομές ορχήστρας, όπως και άλλα όργανα, τα οποία δεν ακούγονται στους δίσκους. Το ίδιο συμβαίνει και στο ρεπερτόριο και στους μουσικούς που πλαισίωναν τις ορχήστρες.

Το άλλο σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι από τη μια πλευρά υπάρχει η προσπάθεια των δισκογραφικών εταιρειών να ηχογραφήσουν τραγούδια τα οποία είναι τα πιο δημοφιλή της εποχής, όπως επίσης και μουσικούς διάσημους. Από την άλλη οι ηχογραφήσεις δεν είναι τόσο στημένες, όπως στη σημερινή εποχή, οι μουσικοί ηχογραφούν όλοι την ίδια στιγμή και δεν υπάρχει επιμέρους ηχογράφηση. Οι μουσικοί δρουν πιο αυθόρμητα, πράγμα που φαίνεται από τα επιφωνήματα και τους διαλόγους που ακούγονται στους δίσκους. Αν και θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι και τα επιφωνήματα είναι στημένα έτσι ώστε να προωθήσουν ένα εξωτισμό στο όλο τοπίο. Παρόλα αυτά δεν παύει η ηχογράφηση να γίνεται σε ένα στημένο πλαίσιο μουσικής επιτέλεσης, αυτό της αίθουσας του ξενοδοχείου ή του θεάτρου, και όχι στο πραγματικό πλαίσιο επιτέλεσης, που είναι η ταβέρνα ή τα πανηγύρια.

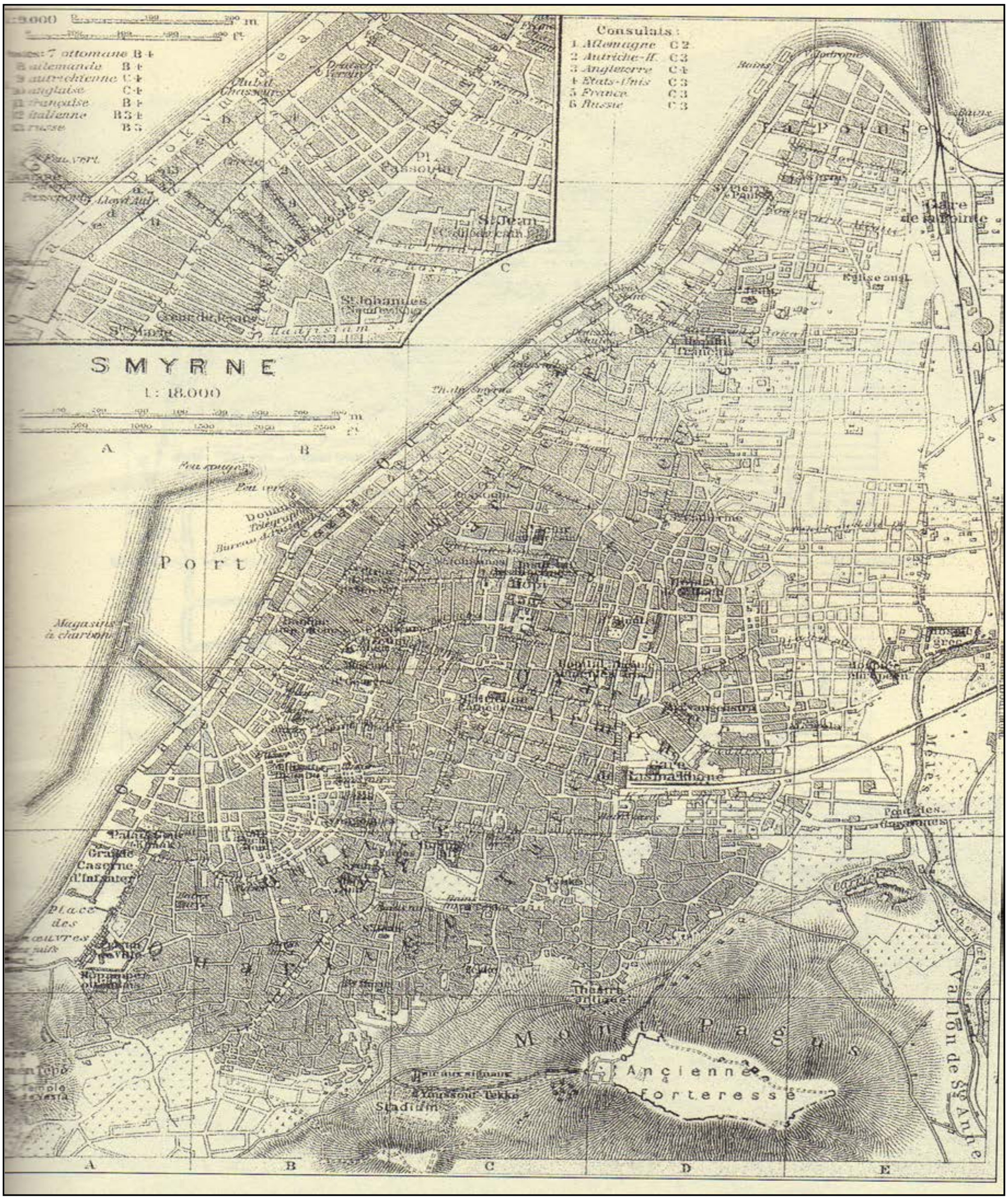
Η εργασία αυτή μας οδήγησε σε νέα πεδία έρευνας. Μερικά από αυτά είναι τα εξής: α) το σαντούρι και στα άλλα μέρη της Ελλάδας, β) οι ηχογραφήσεις Σμυρνιών μουσικών στην Αμερική, γ) οι δίσκοι στους χώρους διασκέδασης κ.λ.π.

Εν κατακλείδι, η έρευνα για τη μουσική ζωή της Σμύρνης είναι ελλιπής. Δεν υπάρχουν πολλά ντοκουμέντα λόγω της καταστροφής του 1922. Επίσης οι δίσκοι που σώζονται είναι λίγοι και τα στοιχεία τους δεν είναι επαρκή.

Υπάρχουν διάφορες πρόσφατες έρευνες για τον μικρασιατικό πολιτισμό πριν το 1922, οι οποίες προσπαθούν να δώσουν μια εικόνα για το πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής. Παρόλα αυτά υπάρχει ανάγκη περισσότερης έρευνας, γιατί πολλά στοιχεία είναι ακόμα στο περιθώριο. Παράλληλα όσον αφορά το σαντούρι στην Σμύρνη αλλά και σε άλλους χώρους του ελλαδικού χώρου δεν υπάρχουν επιστημονικές έρευνες αλλά μερικά οργανολογικά κυρίως εγχειρίδια. Θεωρώ ότι πρέπει να υπάρξει περισσότερη έρευνα από ειδικούς έτσι ώστε να προχωρήσει η μουσική παιδεία και αισθητική πάνω στα μουσικά όργανα και να μην παραμείνει απλά μια δεξιοτεχνία.

Παράρτημα

α) Η πόλη της Σμύρνης



Χάρτης της πόλης της Σμύρνης, στο πλαίσιο πάνω αριστερά:
το φράγκικο κέντρο της Σμύρνης.
Πηγή: Georgelin 2007;179 (Plan du Meyers Konversationslexikon, 1907).

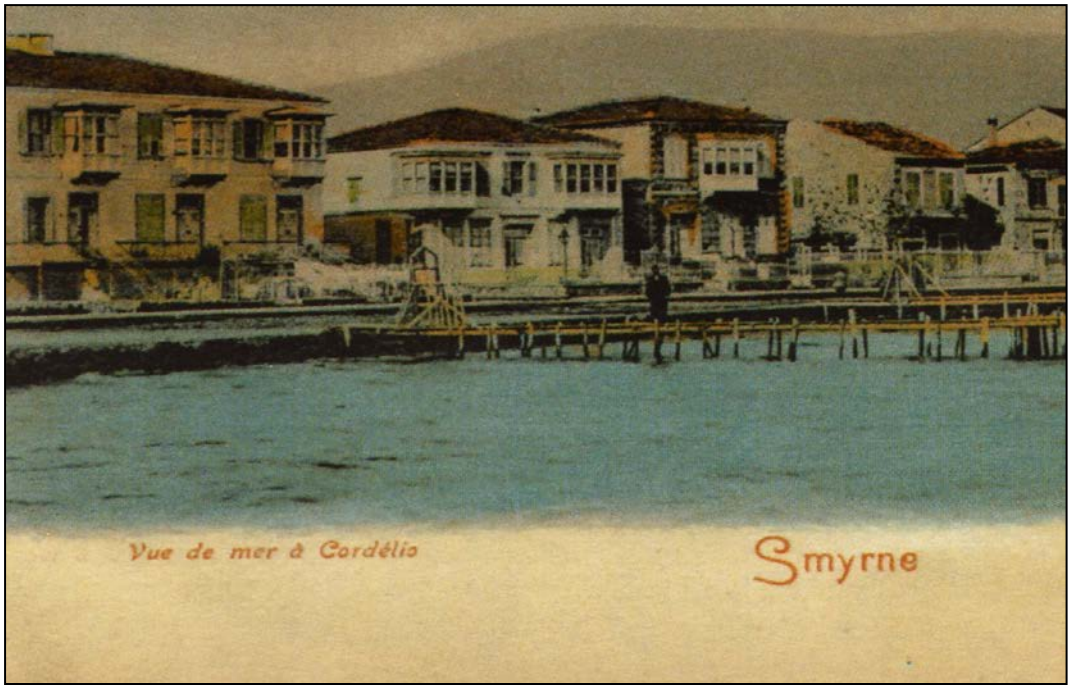
Η προκυμαία.
Πηγή: Κουνάδης 2003α:44, παλιά καρτ ποστάλ των αρχών του 20ου αιώνα.

Η προκυμαία: σύγχρονη πολεοδομία και διεθνής επιφάνεια.
Πηγή: Georgelin 2007;183 (συλλογή Michel Padoudjian, παλιά καρτ ποστάλ).

Η προκυμαία: συνάντηση της ενδοχώρας με τη σύγχρονη πολιτεία.
Πηγή: Georgelin 2007;183 (συλλογή Michel Padoudjian, παλιά καρτ ποστάλ, Εκδότης Ομήρειον).

.
Χριστιανική Σμύρνη.Πηγή: Georgelin 2007;181 (συλλογή Michel Padoudjian, παλιά καρτ ποστάλ, Au Bon Marché, Σμύρνη, τέλη του 19ου αιώνα).

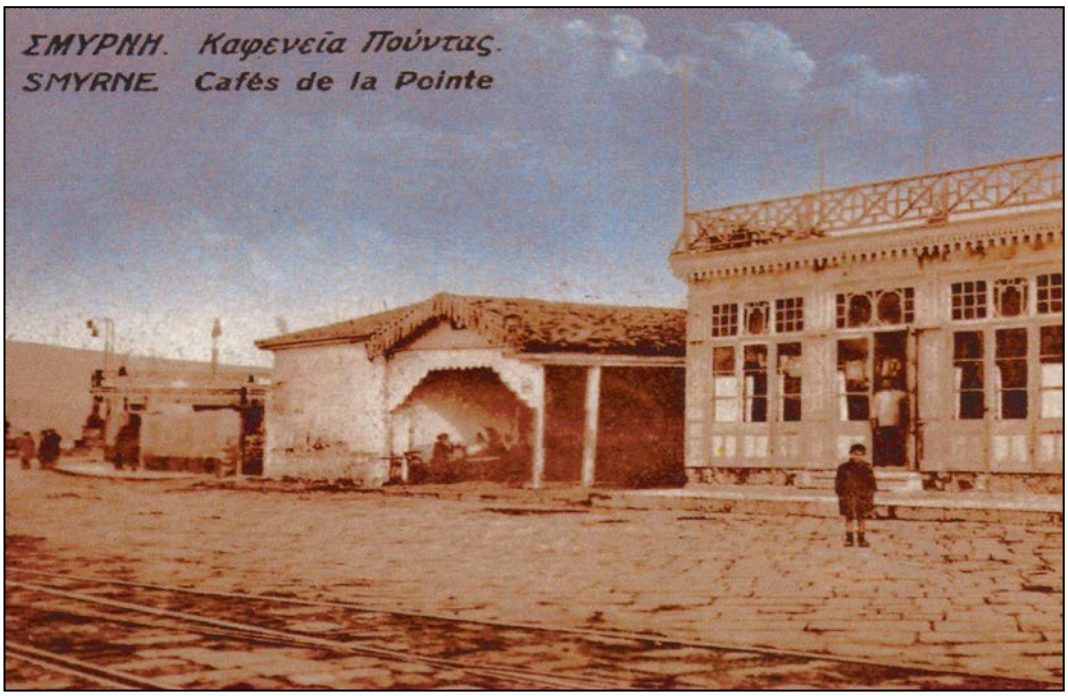
Πλατεία Φασούλα.
Πηγή: Φαληρέας, συλλογή καρτ ποστάλ από το Album *Μνήμες, η μουσική σκηνή του σμυρναίικου τραγουδιού 1907-1939*,



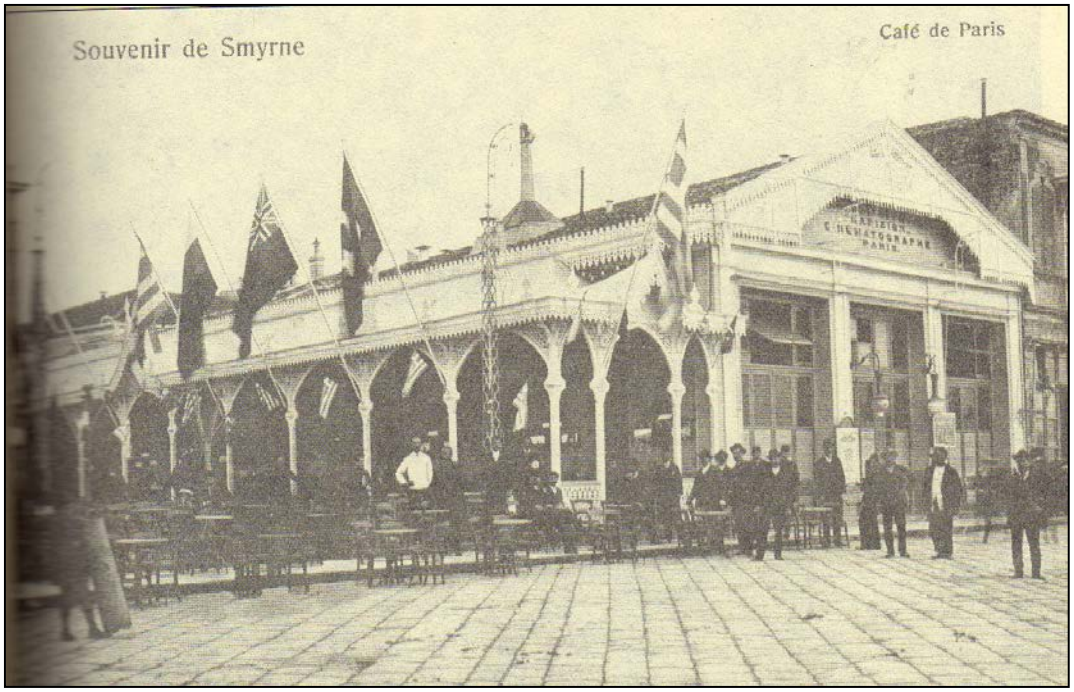
Κορδελιό.
Πηγή: Φαληρέας, συλλογή καρτ ποστάλ από το Album *Μνήμες, η μουσική σκηνή του σμυρναίικου τραγουδιού 1907-1939*,

β) Τα κέντρα διασκέδασης

Λούνα παρκ.
Πηγή: Κουνάδης 2003α:304.

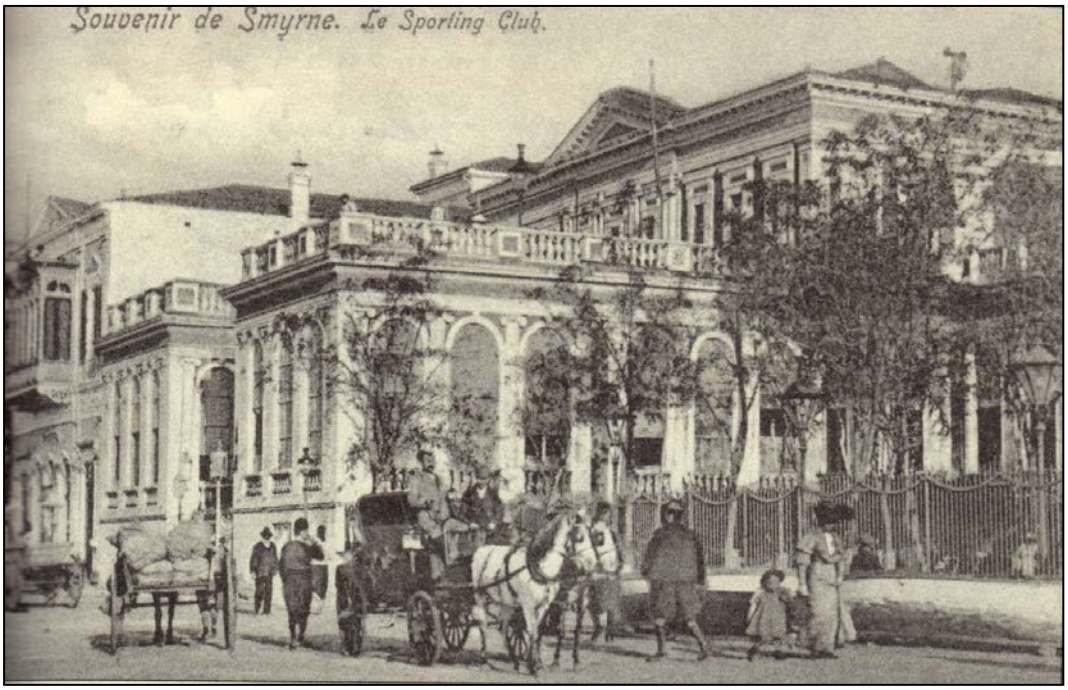


Καφενεία Πούντας, Κ;όρσο και Λούνα Παρκ.
Πηγή: Φαληρέας, συλλογή καρτ ποστάλ από το Album *Μνήμες, η μουσική σκηνή του σμυρναίικου τραγουδιού 1907-1939*,



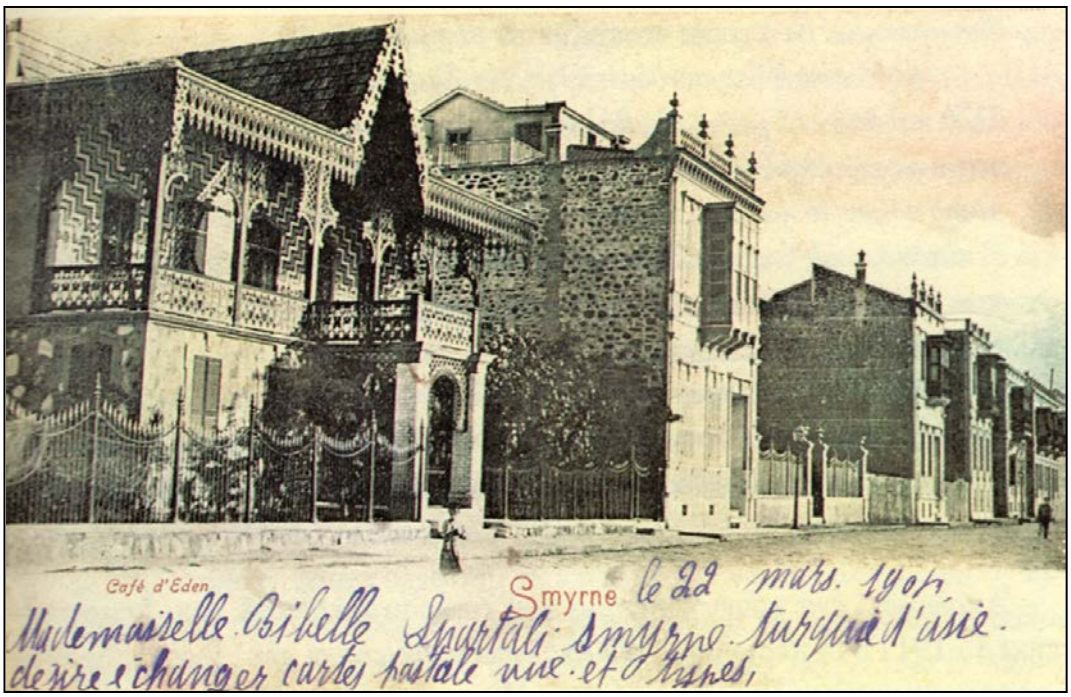
Café de Paris, Δείγματα του κοινωνικού και τεχνικού δυτικού εκσυγχρονισμού.
Πηγή: Georgelin 2007;189 (συλλογή Michel Padoudjian, παλιά καρτ ποστάλ, Βιβλιοπωλείο Ζαχαρίου και Κουρή, Σμύρνη).

Café de Paris.
Πηγή: Καλυβιώτης 2002:28, καρτ ποστάλ της περόδου 1900-1910.



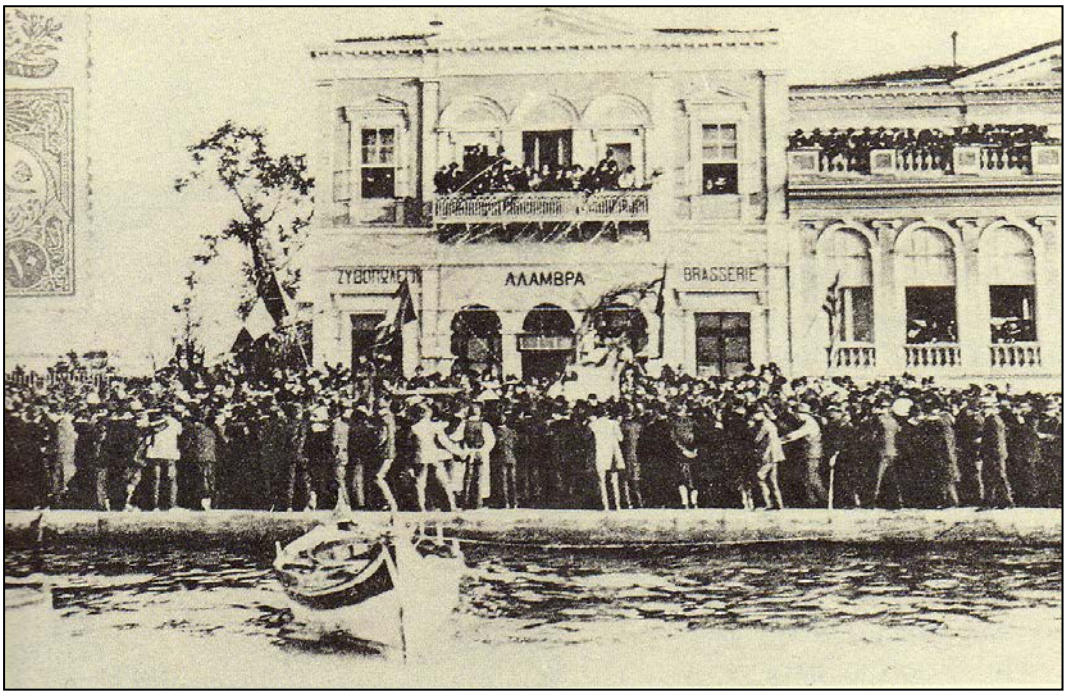
Sporting Club, Μια επιδεικτική υψηλή κοινωνία.
Πηγή: Georgelin 2007;189 (συλλογή Michel Padoudjian, παλιά καρτ ποστάλ, Au Bon Marché, Σμύρνη, τέλη του 19ου αιώνα).

Το κέντρο διασκέδασης του Αθανασούλα στο Κοκάργιαλι της Σμύρνης.
Πηγή: Καλυβιώτης 2002:24, καρτ ποστάλ της περιόδου 1900-1911



Το καφενείο Εντέν στις αρχές του 20ου αιώνα.
Πηγή: Καλυβιώτης 2002:25, καρτ ποστάλ της περιόδου 1900-1910.

Η μπυραρία - ζυθοπωλείο Φοιρού, άποψις του Κορδελιου.
Πηγή: Κουνάδης 2003β:269, καρτ ποστά των αρχών του 20ου αιώνα.



Το καφέ «Αλάμπρα» στην προκυμαία της Σμύρνης με πλήθος κόσμο.
Πηγή: Κουνάδης 2003β:269, καρτ ποστάλ των αρχών του 20ου αιώνα.

Καφενείο Αχθοφόρων (χαμάληδων).
Πηγή: Κουνάδη 2003α:282.

γ) Διάφορες ορχήστρες - στιγμιότυπα

Εστουδιαντίνα Τα «Πολιτάκια».
Πηγή: Καλυβιώτης 2002:111 (φωτογραφία από το βιβλίο του Χρ. Σολομωνίδη
Το θέατρο στη Σμύρνη

Η ορχήστρα του Γιάννη Αλεξίου ή Γιοβανίκα, σε κάποιο γλέντι, στις αρχές του 20ου αιώνα.
Ο Γιάννης Αλεξίου είναι ο δεύτερος από δεξιά καθιστός. Ο πρώτος από αριστερά με την τρομπέτα, είναι ο αδερφός του Πέτρος.
Πηγή: Κουνάδης 2003α:294.

Κάπου στο μέτωπο της Μικράς Ασίας το 1922.
Πηγή: Σχορέλης 1977α:29.

Κατάλογος τραγουδιών που περιλαμβάνονται στο cd

Α/Α	Τίτλος Τραγουδιού	Ορχήστρα - Εκτελεστές	Διάρκεια
1	Ατζιγγάνα	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	2:50
2	Σμυρνιοπούλα	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	3:15
3	Μανές της καληνυχτιάς	Γιώργος Τσανάκας	2:48
4	Μινόρε μανές	Ελληνική Εστουδιαντίνα	2:51
5	Νύχτα εύμορφη	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	3:24
6	Χιτζάζ μανές	Γιώργος Τσανάκας	3:08
7	Βουρνοβαλιά	Ελληνική Εστουδιαντίνα	2:47
8	Αχ Μελαχροινό	Λευτέρης Μενεμενλής	2:51
9	Τσιφτέ τελλή	πιθανόν Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	2:50
10	Γιανιότικο	Ελληνική Εστουδιαντίνα	3:00
11	Μενεμέν Ζεϊβέκ	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	2:54
12	Δεν σε θέλω πια	Ελληνική Εστουδιαντίνα	2:57
13	Απτάλ χαβασί - τετράχορδον	Λευτέρης Μενεμενλής	3:11
14	Αδάμ Αμάν	Γιώργος Τσανάκας, Γιοβανίκας	3:07
15	Αδαμαμάν	Γιώργος Τσανάκας	3:05
16	Τζιβαέρι	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα, Γιώργος Τσανάκας, Γιοβανίκας	3:33
17	Ταμπαχανιώτικος μανές	Γιώργος Τσανάκας	2:38
18	Ελενάκι	Λευτέρης Μενεμενλής και πιθανόν ο Γιώργος Τσανάκας	3:05
19	Χανουμάκι	Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα	3:17

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1976) *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

Baud Bovy, Samuel (1996) *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.* Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Βούλγαρης, Ευγένιος – Βανταράκης, Βασίλης (2006) *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου/ Fagotto.

Ενεπεκίδης, Πολυχρόνης (1989) *Τραπεζούντα – Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη 1800-1923: Γερμανοί, Αυστριακοί και Ελβετοί πολιτικοί, διπλωμάτες, λόγιοι και συγγραφείς γράφουν για την άνθηση και την καταστροφή πόλεων του Μικρασιατικού Ελληνισμού*. Αθήνα: Ωκεανίδα.

Τσιαμούλης, Χρίστος (1998) «Οι μορφές της κλασσικής μουσικής της Κωνσταντινούπολης», στο Π. Ερευνίδης - Χ. Τσιαμούλης (επιμ.), *Ρωμηοί Συνθέτες της πόλης, 17ος – 20ος αι*, Επίμετρο 4, σελ. 291-294. Αθήνα: Δόμος.

Georgelin, Herve (2007) *Σμύρνη: Από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς*. Μτφρ. Μαλαφέκα Μαρία, Αθήνα: Κέδρος.

Καλυβιώτης, Αριστομένης (2000) *Σμύρνη, Η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων.* Αθήνα: Music Corner & Τηνέλλα.

Καραδήμου Γερολύμπου, Αλέκα (1998) «Αναζητώντας τον χαμένο αιώνα στη χωρική εξέλιξη της Σμύρνης (1822-1922)», πρακτικά συμποσίου με θέμα: *Ο εξω-ελληνισμός: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800-1922.*, σελ. 269-293. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Κατραμόπουλος, Γιώργος (1998) *Πώς να σε ξεχάσω Σμύρνη αγαπημένη*. Αθήνα: Ωκεανίδα.

_ _ _ (2002) *Η Σμύρνη των Σμυρνιών.* Αθήνα: Ωκεανίδα.

Κοφτερός, Δημήτρης (1991) *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι.* Αθήνα Γιάννινα: Δωδώνη.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2003) *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* Τόμος Α΄ - Β΄. Αθήνα: Κατάρτι.

Μανιάτης, Διονύσης (2001) *Οι φωνογραφητζήδες.* Αθήνα: Πίιτσιλος.

_ _ _ (επιμ.) (2006) *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Ουνλού, Τζεμάλ (1988) *Ρωμέικη Μουσική σε τουρκικούς δίσκους 78 στροφών 1900-1921.* Αθήνα.

Παπάζογλου, Γιώργης (2003) *Τα χαϊρια μας εδώ, Αγγέλα Παπάζογλου, ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης.* Ξάνθη: Ταμιείον Θράκης.

Πετρόπουλος, Ηλίας (1991) *Ρεμπέτικα Τραγούδια.* Αθήνα: Κέδρος.

Σχορέλης, Τάσος (1988) *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Τόμος Α΄. Αθήνα: Πλέθρον.

Τζόκας, Σπύρος (1998) «Οικονομικές δραστηριότητες των Ελλήνων στη Σμύρνη κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα», πρακτικά συμποσίου με θέμα: *Ο εξω-ελληνισμός: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800-1922*, σελ. 53-65. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Φαληρέας, Γρηγόρης (επιμ.) (χ.χ.) *Μνήμες: η Μουσική Σκηνή του Σμυρναίικου Τραγουδιού 1907-193, ένθετο δισκογραφικού album.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Φούρτης, Γεώργιος (χ.χ.) *Τουρκο-Ελληνικό Λεξικό.* Σμύρνη Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος (1986) *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί…: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α΄: Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου.* Αθήνα: Στιγμή.

Χρύσανθος, ο εκ Μαδύτων, (1993) Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής. Αθήνα: Κουλτούρα.

Ξένη Βιβλιογραφία

Baine, Anthony (1983) «Dulcimer» *The New Oxford Companion to Music* 7. Oxford University Press.

Farell, Gerry (1993) «The Early Days of the Gramophone Industry in India: Historical, Social and Musical Perspectives». *Ethnomusicology* 2: 31-53.

Kattlewell, David (2001) «Dulcimer». *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* 7:678-690.

Racy, Ali Jihad (1976) «Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932». *Ethnomusicology* 20.1: 23-48.

_ _ _ (1994) «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East – Mediterranean Mijwiz». *Ethnomusicology* 38.1: 37-57.

Yekta Bey, Rauf (1922) «La musique torque». *Encyclopedie de la Musique*: 3021-3022. Παρίσι 1922: Lavignac.

Ιστοσελίδες

IFPI (International Federation of Phonographic Industry), «Σύντομη ιστορία των ηχογραφημάτων» στο http://www.ifpi.gr/Recordings_History2.htm, 30/10/2002.

http://www.livepedia.gr/index.php?title=Λεβαντίνοι, 22/9//2008.

http://www.greek_language.gr/greeklandAiterat/anthologies/scanned/agras/index.html?Ig=171, 22/9/2008.

Δισκογραφία

Καλυβιώτης, Αριστομένης - Διονυσόπουλος Νίκος (επιμ.) (2000) *Σμύρνη, Η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων.* Αθήνα: Music Corner & Τηνέλλα.

Σαββόπουλος, Πάνος (επιμ.) (χ.χ.) «Τα "Άκαυτα" Τραγούδια της Σμύρνης: Ηχογραφήσεις σε Σμύρνη, Πόλη, Αμερική, Αθήνα 1909-1945. Θεσσαλονίκη: Ερτ3 (τομέας Μόρφωσης – Ψυχαγωγίας) – Ano Kato Records Ak ρει 2025

Ταμπουρής, Πέτρος (επιμ.) (χ.χ.) «Ανάμνηση Σμύρνης», *The Greek Archives Vol. 4*. Αθήνα: Fm Records 630.

Φαληρέας, Γρηγόρης (επιμ.) (χ.χ.) «Σμύρνη & Κωνσταντινούπολη μέχρι το 1922» στο album *Μνήμες: η Μουσική Σκηνή του Σμυρναίικου Τραγουδιού 1907-1939.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Pop Eleven Φ429.

_ _ _ (επιμ.) (1995) Αυθεντικά τραγούδια ηχογραφημένα στη Σμύρνη και στην Πόλη πριν από το 1922. Αθήνα: (P) + (C) Αφοί Φαληρέα ΑΦ 652.